وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي
جامعـة محمـد خيضـــر *بسكـرة*
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب واللغة العربية

بلاغـــة الصـــورة فـي ديـــوان "حصـــار لمدائـــح البحـــر" لمحمـــود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي؛ تخصص نقد أدبي

إعداد الطالب:
ياسين صلاح

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمن تبرماسين

أعضـاء لجنـة المناقشـة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صالـــح مفقـــودة	أستاذ	بسكرة	رئيساً
عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقرراً
عبـد المجيد دقيانـي	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضواً
عبـد الرزاق بن سبـع	أستاذ محاضر (أ)	باتنـة	عضواً

السنـة الجـامعية:

1431هـ/1432هـ - 2010م/2011م

تعتبر الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الفني؛ فهي تمثل جوهر الشعر وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه وهواجسه بتشكيلات لونية وصوتية غير مسبوقة.

والعلاقة بين الصورة والشعر علاقة متينة، وقد أثبت غير واحد من الباحثين تلك الصلة الوثيقة بينهما؛ إذ ليس الشعر سوى ضرب من التصوير على حد قول "الجاحظ".

وللصورة الشعرية دور مهم في جعل (الخطاب الأدبي) مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتلقي تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما، وهي بذلك تظهر أصالة المبدع وترمز إلى قيمته وعبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته؛ لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه .

ونظرا للأهمية التي تحظى بها الصورة الشعرية في الدرس النقدي والبلاغي قديما وحديثا، ودورها في إبراز جماليات الأدب . الشعر خصوصا . واهتمام النقاد والبلاغيين بها عبر مرِّ العصور التاريخية؛ تولدت لدي رغبة في دراسة هذا الموضوع من خلال منظور يمزج بين معطيات البلاغة العربية القديمة، ومقتضيات الدراسات النقدية المعاصرة، وقد أردت أن يكون عنوان المذكرة موسوما بـ: **‹‹ بلاغة الصورة في ديوان "حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش ››**

وكان لاختياري لهذا الموضوع اعتبارات عدة من أهمها:

1) رغبتي في دراسة الشعر المعاصر وقضايا الحداثة الشعرية، من جميع جوانبها بوصفها الظاهرة الأكثر تجسيدا للواقع الحضاري العربي، وقد وجدت في الصورة الشعرية ما يحقق رغبتي من حيث احتوائها العديد من محاور التجديد؛ كالتجربة والخيال والمجاز والرمز والشكل والشعور والفكر...الخ.

2) اهتمامي الشديد بموضوع الصورة الشعرية خاصة وأنها تجمع بين البلاغة العربية القديمة وعلم الأسلوب المعاصر، كما أن دراستها تستند في أغلب الأحيان إلى الأحكام الحدسية والذوقية أكثر من اعتمادها على الموضوعية التي غالبا ما تفقد النص الشعري قِيَمَهُ الجمالية.

3) تمحور الشعر العربي منذ خمسينيات القرن الماضي حول (القضية الفلسطينية) التي وهبها "محمود درويش" صوته الشعري كاملا، وقد شكلت . هذه القضية . إنْ بنسبة أو بأخرى مفصلا رئيسيا في حركة تطور الشعر العربي الحديث، كما أن " محمود درويش" . في سياقه الفلسطيني الخاص وفي سياقه العربي العام . يمثل الآن واحدا من أبرز شعراء القصيدة العربية الحديثة، بل إنه قد صار اتجاها فنيا له خصائصه وسماته المحددة، ولا يمثل هذا الأمر معوقا لدرسه قدر ما كان مرجحا لاختياره .

4) يعتبر ديوان **"حصار لمدائح البحر"** شكلا جديدا وانعطافة مهمة في مسيرة "درويش" الشعرية وذلك لاعتبارات عدة منها: صدور هذا الديوان في فترة الثمانينيات، وهي مرحلة وجودية وفلسفية في مسيرة "درويش"، كما أن ديوان "حصار لمدائح البحر" الذي صدر عام 1984 يعتبر انعكاسا لمعانات الشاعر على المستوى الشخصي نتيجة طرده من بيروت عام 1982، وبداية اغترابه في عواصم مختلفة، مما جعل أعماله الشعرية أثناء تلك الفترة زاخرة بالصور الرمزية المشعة بالمعاني الفياضة.

أما عنوان المذكرة ‹‹ **بلاغة الصورة في ديوان "حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش** ›› فأعني به دراسة الصورة الشعرية دراسة بلاغية أسلوبية، وذلك من خلال رصد جميع أنواع الصور الشعرية . في الديوان . وبيان كيفية نهوضها في التعبير عمَّا في نفس الشاعر، وتأثيرها على المتلقي من خلال الإقناع كشحنة منطقية، والإمتاع كشحنة عاطفية، والإثارة كشحنة استفزازية محرضة، كما تهدف هذه الدراسة أيضا إلى اكتشاف مكامن الجمال والقوة لدى الشاعر "محمود درويش" الذي كرس حياته في سبيل خدمة القضية الفلسطينية

وانطلاقا مما سبق فقد اجتهدت لوضع خطة للدراسة تعتمد على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة .

في المدخل: « **مفهوم الصورة الشعرية** »

عرضت مفهوم الصورة الشعرية لغة، ثم تتبعت دلالة هذا المصطلح من خلال ظهوره على يد علماء البلاغة قديما، وصولا إلى تطوره وتبلوره عبر مختلف المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة.

أما الفصل الأول: ‹‹ **الصورة الشعرية بين القديم والحديث: خصائصها ومميزاتها** ››

فقد تناولت فيه الوجهة الفلسفية الجديدة التي على أساسها يقوم تشكيل الصورة في الشعر الجديد وما يمكن أن يكون بينها وبين الطريقة التقليدية من فروق، كما تعرضت في هذا الفصل أيضا لدور كل من التجربة الشعرية والخيال الشعري في بلورة مفهوم الصورة الشعرية المعاصرة.

وفي الفصل الثاني: ‹‹ **تعدد الصورة في "حصار لمدائح البحر"** ››

ركزت على إبراز تعدد وتنوع الصور الشعرية في الديوان حسب رؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودور اللغة في التعبير عن هذا الواقع بعناصره المختلفة، وقد لخصت هذا التعدد في مجموعتين رئيسيتين وهما: مجموعة الصور الحسية، ومجموعة الصور الطبيعة، وقد اشتغلت في كلتا المجموعتين على دراسة الأنماط المفردة والمكررة باعتبارها تجسد رؤية رمزية .

وفي الفصل الثالث انصب اهتمامي على: ‹‹ **أنماط الصورة الشعرية** ››

حيث عرضت فيه التشكيل الجمالي للصورة الشعرية محددا أنماطها من مجاز واستعارة وتشبيه ورمز؛ شارحا إياها من خلال أمثلة تمثل ظواهر تصويرية في الديوان، رابطا هذا كله بالسياق الخارجي للواقع الفلسطيني.

ثم كانت الخاتمة عرضا لأهم النتائج التي توصل إليها البحث، وألحقت بالبحث فهرسا لمختلف المصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذه الدراسة، وفهرسا للموضوعات.

أما عن أهم البحوث والدراسات التي اعتمدت عليها في البحث فهي: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، والصورة الأدبية لمصطفى ناصف والصورة في الشعر العربي علي البطل...، وعلى الرغم من أن هؤلاء الدارسين قد أفاضوا إفاضة واسعة في دراسة الصورة، إلا أنهم ركزوا في دراساتهم على الشعر العربي القديم ولم يلتفتوا إلى الشعر المعاصر إلا نادرا، مما دفعني إلى مطالعة كتب النقد الأدبي المعاصر والتي عالجت مفهوم الصورة الشعرية من منظور حداثي ومن أبرزها: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) لعز الدين إسماعيل، والغموض في الشعر العربي الحديث لإبراهيم رماني، ولغة الشعر العربي الحديث للسعيد الورقي، والتكرار في شعر محمود درويش لفهد ناصر عاشور .

أما عن المنهج المتبع في البحث فهو المنهج الفني (البلاغي) الذي يتتبع فرادة الحدث الأدبي، ويساعد على فتح النص الشعري واستنطاق جمالياته .

وقد واجهتني مجموعة من الصعوبات في إنجاز هذا البحث ويمكن إجمالها فيما يلي:

1) على الرغم من أن القيمة الجمالية للصورة الشعرية تُستنبط في أغلب الأحيان عن طريق الحس الحدسي الذي يتولد لدى القارئ كنتيجة لاستقباله لها، إلا أن الصعوبة في مثل هذه القضايا تكمن . كما يراها "عبد السلام المسدي" . في إرساء قواعد الموضوعية فيما يُدرك بغير الموضوعية[1]، ويعتبر تحقيق الموضوعية همّ منهجي يروم كل جهد نقدي إدراكه وهي الغاية من كل بحث ندب لها نفسه قصد تحقيقها والنهوض بها بعيدا عن الوقوع في فخ الذاتية وأحكام القيمة التي تجعل الباحث يصادر الأشياء قبل ولادتها، وتحقيق مثل هذا الصنيع يتطلب بداهة وأدوات علمية نحسبها مقاييس يُلجأ إليها كل حين لاختبار الفروض وتقييم النتائج حتى يُضمن لهذا الجهد بلوغ مقاصده، فيكون في مأمن من الذوقية المحضة، أو الأحكام الاعتباطية .

(1) ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب . ليبيا . 1977، ص 57 .

2) صعوبة تحديد منهجية معينة لدراسة الصورة الشعرية؛ وذلك لاختلاف مفاهيمها عند النقاد والبلاغيين، كما أن الصورة الشعرية تعتبر من القضايا النقدية الصعبة، ودراستها لا بد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو الموسيقى.. الخ [1].

3) اختلاف النقاد في تحديد مصطلحات الصورة الشعرية؛ فمنهم ـ مثلا ـ من يجمع (التشبيه والاستعارة والكناية) تحت عنوان الأنواع البلاغية، ومنهم من يجمعها تحت عنوان الأنماط البلاغية، كما أن هناك أيضا من يخلط بين مصادر الصورة وعناصرها..الخ، وهذا الخلط بين هذه المصطلحات يضلل الباحث ويحول دون استيعابه لمفهوم الصورة الشعرية.

4) صعوبة تحديد وتمييز مضامين فصول البحث نظرا لتداخل عناصر وأنماط الصورة الشعرية وتشابكها؛ إذ قد تنتمي الصورة الشعرية الواحدة إلى أكثر من نمط؛ كأن تكون تشبيها واستعارة ورمزا في آن واحد، كما أن الطابع الكلي الذي تمتاز به الصورة المعاصرة يحول دون تقسيمها إلى عناصر وأجزاء بسيطة .

5) صعوبة اختيار المدونة التي تَفِي بموضوع البحث من كافة جوانبه، وهذا ما دفعني إلى تفحص العديد من دواوين "محمود درويش" لاختيار أحوطها بالموضوع المختار، كما أنني لجأت في بعض الأحيان إلى تغيير بعض عناصر الخطة حتى تتوافق مع الديوان .

6) ارتباط الصورة الشعرية في الديوان بالواقع الفلسطيني وتجارب الشاعر الخاصة، مما حتم علي اللجوء إلى دراسة سيرة "محمود درويش" وأهم الأحداث التي أثرت في حياته والتي انعكست في شعره.

وبعيدا عن نجاح هذه الدراسة التي تغلفها الصعوبة قبل أن تبدأ، فإنها تأمل أن توفر حدا أدنى من الجدة، ونظرة أكثر شمولية وواقعية لشعر "محمود درويش".

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من كان عونا لي في أنجاز هذا العمل، وأخص بالذكر أستاذي الدكتور **"عبد الرحمن تبرماسين"** الذي منحني ثقة في نفسي ووجهني توجيها سديدا، وعاملني بأخلاق علمية عالية كان لها الأثر الكبير في إتمام هذا البحث، فله مني فائق التقدير والاحترام.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة التي تحملت أعباء قراءة هذا العمل على الرغم من كثرة التزاماتهم العلمية.

وأخيرا إن حقق العمل غايته فالفضل لله أولا وآخرا، وإن كان غير ذلك فحسبي أنني بذلت كل ما أستطيع من جهد وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وبه أستعين .

(1) ينظر: أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق . سوريا . ط1، 1986، ص (269 . 270).

1) التعريف بالشاعر محمود درويش:

ولد الشاعر "محمود سمير درويش" في قرية البروة سنة 1941م، وهي قرية عربية تقع على مسيرة (9كم) شرقي عكا، يحد البروة من الجنوب وادي الحلزون الذي تصب مياهه في نهر النعامين، وقد سماها الصليبيون (بروت) .

تلقى "درويش" دراسته الابتدائية في قريته الأم (البروة)، وتابع دراسته الثانوية في قرية كفر ياسين، وفي هذه المرحلة من حياته انظم إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطه عدة مرات، ولم يكن قد جاوز العشرين بعد.

رحل "محمود درويش" عن قريته إلى لبنان في منتصف عام 1948، إثر الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وهناك تنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى حتى استقروا في مدينة بيروت، وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أسرته سرًّا إلى فلسطين، وقد مثلت العودة صدمة جديدة له؛ فلم يجد القرية ولا المنزل، لقد هدم اليهود كل شيء؛ ليبدأ بعد ذلك رحلة جديدة من النفي واللجوء في أصقاع الأرض .

هاجر "درويش" إلى الإتحاد السوفيتي وأمضى فيه ثلاثة أعوام للدراسة، ثم عاد بعدها إلى فلسطين، وعمل في الصحافة الشيوعية مشرفا على تحرير مجلة الجديد، ولكنه لم يلبث أن ترك فلسطين، وتحول إلى مصر وكان ذلك سنة 1969، ثم انتقل بعدها إلى لبنان حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ومحررا لمجلة الكرمل .

رحل "درويش" عقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة 1982 عن لبنان واتجه إلى أوروبا حيث تنقل هناك بين عواصم مختلفة إلى أن استقر في العاصمة الفرنسية باريس.

عاد "درويش" من أوروبا إلى فلسطين في منتصف التسعينات، حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن، وعاش متنقلا بينها وبين العاصمة الأردنية عمان[1].

---

(1) ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/06/14، متوفر على العنوان:
http://ar.wikipedia.org/wiki

2) وفاته:

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أوت 2008م بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي (هيوستن)، والتي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش، وأعلن رئيس الدولة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش بـ "عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء"، وقد ووري جثمانه الثرى في 13 أوت 2008م في مدينة رام الله، حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وتم الإعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة، وقد شارك في جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حظر أيضا أهله من أراضي 1948، وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس[1] .

3) شعره:

يعد محمود درويش واحدا من أكبر الشعراء العرب إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق في الوقت الراهن، فشعره من أكبر النماذج الشعرية إشراقا، تجمعت فيه عبر حياة حافلة بالمقاومة والتصدي ثلاث مراحل بارزة هي:

1) **المرحلة الرومانسية:** وقد مثلت مرحلة الستينيات .

2) **المرحلة الإنسانية:** وقد مثلت مرحلة السبعينيات .

3) **المرحلة الوجودية والفلسفية:** وقد بدأت منذ بداية الثمانينيات واستمرت إلى نهاية حياته.

ولعل أهم ما يميز تجربة درويش الشعرية هو امتزاج كل مرحلة من مراحلها بمشاعر الغضب والثورة التي ما انفكت بؤرة ومركزا لانطلاقه ضد طوفانات ثلاثة حاصرته من جميع الجهات:

الأول: طوفان الاحتلال وضياع الوطن .

والثاني: طوفان العصر الذي اختلت موازينه وقيمه ونظمه .

والثالث: طوفان الإنسان الجديد الذي ظل طريقه، وأهدر قيمه، وجرف في طريقه الأخضر واليابس، وأغرق كل ما تبقى من قيم الحق والعدل والحرية والاستقرار في هذا العصر الممسوخ المتطاحن الدامي[2].

4) مؤلفاته:

---

(1) ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة . الجزائر . (د.ط) (د.ت)، ص 6.

(2) ينظر: أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش، مؤسسة حمادة، اربد، ط1، 1995، ص (8 . 9) .

لدرويش مؤلفات عديدة بدأت زمنيا سنة 1960م، وانتهت بوفاته سنة 2008م، تراوحت بين شعر ونثر وإن كانت الغلبة للشعر طبعا؛ فقد كتب حوالي سبعة وعشرين ديوانا شعريا مقابل بضعة أعمال نثرية، فضلا عن عدد من المقالات الصحفية.

أ) المؤلفات الشعرية:

1) عصافير بلا أجنحة، مطبعة كومرتسئيل . عكّا . 1960.

2) أوراق الزيتون، مطبعة الاتّحاد التعاونيّة . حيفا . 1964.

3) عاشق من فلسطين، مكتبة النور . حيفا . 1966.

4) آخر الليل، مطبعة الجليل . عكّا . 1967.

5) يوميات جرح فلسطيني، دار العودة . بيروت . 1969.

6) العصافير تموت في الجليل، دار الآداب . بيروت . 1970.

7) كتابة على ضوء بندقيّة، دار العودة . بيروت . 1970.

8) حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة . بيروت . 1970.

9) مطر ناعم في خريف بعيد، مطبعة ومكتبة الجليل . عكا . 1970.

10) أحبّك أو لا أحبّك، دار الآداب . بيروت . 1972.

11) محاولة رقم 7، دار العودة . بيروت . 1973.

12) تلك صورتها وهذا انتحار عاشق، دار العودة . بيروت . 1975.

13) أعراس، دار العودة . بيروت . 1977.

14) مديح الظلّ العالي، دار العودة . بيروت . 1983.

15) حصار لمدائح البحر، دار العودة . بيروت . 1984.

16) هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة . بيروت . 1986.

17) ورد أقلّ، دار العودة . بيروت . 1986.

18) أرى ما أريد، دار الجديد . بيروت . 1990.

19) أحد عشر كوكبًا، دار الجديد . بيروت . 1992.

20) لماذا تركت الحصان وحيدًا، رياض الريس . بيروت . 1995.

21) سرير الغريبة، رياض الريس . بيروت . 1999.

22) جدارية، رياض الريس . بيروت . 2000.

23) حالة حصار، رياض الريس . بيروت . 2002.

24) لا تعتذر عمّا فعلت رياض الريس . بيروت . 2004.

25) كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس . بيروت . 2005.

26) أثر الفراشة، رياض الريس . بيروت . 2008.

27) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير الذي صدر بعد وفاة درويش)، رياض الريس، . بيروت . 2009.

ب) المؤلفات النثرية:

1) شيء عن الوطن دار العودة . بيروت . 1971.

2) وداعا أيتها الحرب، وداعا أيها السلام، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينيّة، 1974.

3) يوميّات الحزن العادي، دار العودة . بيروت 1976.

4) ذاكرة للنسيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1987.

5) في وصف حالتنا، دار الكلمة . بيروت . 1987.

6) الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم)، عربسك . حيفا . 1989.

7) عابرون في كلام عابر، دار توبقال . الدار البيضاء . 1999.

8) في حضرة الغياب، رياض الريس . بيروت . 2006.

9) حيرة العائد، رياض الريس . بيروت . 2007.[1]

---

(1) ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/06/14، متوفر على العنوان: http://ar.wikipedia.org/wiki

تعتبر الصورة الشعرية من القضايا النقدية الصعبة لأن هناك عدد من العوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة...الخ، كما أن دراستها لا بد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو بدور الخيال أو الموسيقى[1]؛ ولذلك فقد رأينا أن نبدأ هذا المدخل بتحديد مفهوم الصورة الشعرية لغة واصطلاحا، حتى نتمكن بذلك من وضع قاعدة صلبة يتحدد من خلالها البحث في أطواره القادمة .

أولا: مفهوم الصورة الشعرية لغة:

جاء في لسان العرب "لابن منظور" (ت711 هـ)، في مادة (صور) أن الصُّورَةُ في الشَّكْلُ، والجمع صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وصُوْرٌ.. وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل.. وصورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته[2].

يفهم من هذا الكلام أن الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، وربما كان هذا التباين في المفهوم اللغوي للصورة بين ثنائية الشكل/ المضمون، المحسوس/ المجرد.. هو أول مظاهر الاختلاف حول هذا المصطلح الذي تعددت حوله آراء النقاد فيما بعد، وهو ما سنقف عليه فيما يلي من المدخل.

ثانيا: مفهوم الصورة الشعرية اصطلاحا:

قبل البدء في تعريف مصطلح الصورة الشعرية ينبغي أولا أن نفرق بين أربعة مصطلحات تتردد في أبحاث الصورة في النقد العربي الحديث وهي: (الصورة الفنية) وتشمل كل ما يتردد في إطار الفنون ومنها الشعر، و(الصورة الأدبية) وهي التي تشمل الشعر والنثر، و(الصورة الشعرية) وتشمل الشعر بمفرده، و(الصورة البلاغية) وهي التي يُعَبَّر عن المعنى فيها بأحد الأساليب البلاغية .

ومع أن الصورة الشعرية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. قد لا نجد المصطلح . بهذه الصياغة الحديثة . في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام[3]، غير أن المدخل

---

(1) ينظر: أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ص (269 . 270) .

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: محمد علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف . مصر . (د.ط)، (د.ت)، مادة: (ص.و.ر)، 4/ 2523 .

(3) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان . ط3، 1992، ص 7 .

المنهجي لفهم تصورات النقد العربي القديم لمفهوم الصورة الشعرية متوقف على فهم علم البلاغة*، لأن النقاد والبلاغيين العرب القدامى درسوا مصطلح الصورة الشعرية تحت إطار الأبحاث البلاغية، وجعلوا الصورة من أهم وأبرز الوسائل التي تتحقق بها بلاغة الكلام، ولذلك نجد "أبا هلال العسكري" (ت 395هـ) قد أشار إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة فـ ‹‹ البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتُمَكِّنُهُ في نفسه لتَمَكُّنِهِ في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عباراته رثة ومعرضه خلقاً لم يُسَمَّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى ››[1]، كما يرى "أحمد الشايب" أن البلاغة هي ‹‹ فن تطبيق الكلام المناسب للموضوع وللحالة على حاجة القارئ أو السامع، ووسيلة ذلك الصورة التي تختصر علم البيان وقسما من البديع؛ فالبيان يدرس الصورة تشبيها واستعارة ومجازا وكناية، أما البديع فهو قائم على طرق التحسين الذي يلحق بالكلام ››[2]؛ والكلام البليغ . بهذا الفهم . هو الأداة التي تنتقل بها المعاني من مكامنها المستورة في الذهن إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المتلقي ويتعرف عليها بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها وموجودة في حكم المعدومة[3].

ولقد تعددت كتب البلاغة العربية التي اهتمت بدراسة الصورة الشعرية ‹‹ وقد خلف لنا الأولون أعمالا بلاغية راقية مثل: الوساطة "للقاضي الجرجاني"(ت366هـ)، والموازنة "للآمدي" (ت370هـ)، والصناعتين "للعسكري"، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة "لعبد القاهر الجرجاني" (471هـ)، والمثل

* المشهور في كتب البلاغة العربية أن **البلاغة لغة:** تنبئ عن الوصول والانتهاء، يقال بلغ فلان مراده إذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة إذا انتهى إليها، **واصطلاحا:** تكون وصفا للكلام والمتكلم؛ فبلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال، **والحال** هو الأمر الداعي للمُتَكَلِّم على أن يميز كلامه بميزة أخرى هي مقتضى الحال؛ فإنكار المخاطَب للمعنى حال يقتضي تأكيد الجملة له، وذلك التأكيد هو مقتضى الحال، وبلاغة المتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ في أي معنى قصد، والبلاغة هذه تستلزم أمرين:

الأول: الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود خوفا من أن يُؤدى بلفظ غير مطابق لمقتضى الحال فلا يكون بليغا .

الثاني: تمييز الكلام الفصيح من غيره حتى نضمن سلامة العبارة من الخطأ والتعقيد، فمست الحاجة إلى علمين لتحقيق سلامة اللفظ من ناحية، وملاءمته لمقتضى الحال من ناحية أخرى؛ الأول **علم البيان** والثاني **علم المعاني**، وقد يسميان لذلك بعلمي البلاغة، ولما كان علم البديع يُعرف به وجوه تحسين الكلام جُعل تابعا لهذين العلمين فصارت مباحث البلاغة منحصرة في هذه الثلاثة: (المعاني والبيان والبديع). ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) . مختصر تلخيص المفتاح . دار الفكر العربي، بيروت . لبنان . ط1، 2000، ص (ح).

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه . مصر . (د.ط)، (د.ت)، ص19.

(2) أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة تحليلية بلاغية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية . مصر . ط13، 1999، ص (19 . 20) .

(3) ينظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة . مصر . 1968، 1/ 75.

السائر "لابن الأثير" (237هـ)، وقبل هذه مثل عيار الشعر "لابن طباطبا" (322هـ) ›› [1]، وغيرها من المصنفات البلاغية التي عالجت قضية الصورة الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية، وإذا أردنا أن نورد مفهوما للصورة الشعرية من خلال ما ذكره هؤلاء النقاد والبلاغيين فإننا نجد أن "الجاحظ " (ت 255 هـ) أول من طرح فكرتها على بساط البحث وذلك في مقولته الشهيرة: ‹‹... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير ››[2] .

ويبدو من هذا النص أن "الجاحظ" يرى أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات، مادتها الخام هي المعاني، وشكلها الذي تتخذه بعد الصنع يتمثل في الألفاظ، فالمعاني عنده مطروحة في الطريق يعرفها الجميع العربي والعجمي...الخ فلا شأن لها بمفردها، وإنما الشأن للشكل الذي تتخذه بعد النسج أو التصوير الذي يمثل تجسيد تلك المعاني عن طريق الألفاظ، على أن تخضع هذه الألفاظ لوزن معين وأن يتم تخيرها بحيث تستوفي المعنى الذي يريده الشاعر مع سهولة في مخارج هذه الألفاظ، ووفرة في خصائصها الفنية مما تؤدي إلى استحسانها وقبولها، وصحة طبع صاحبها، وجودة سبكها[3]، كما توصل الجاحظ في هذا النص أيضا إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا ‹‹ قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهذه الفكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى ›› [4].

على أن "الجاحظ" لم يقصد إلى جعل التصوير مصطلحا فنيا، ولكنه اقتبس لفظة الصورة بمدلولها الحسي ليوضح به مدلولا ذهنيا[5].

ومما تجدر الإشارة إليه أن "الجاحظ" قد اقتبس لفظة الصورة في نصه السابق من الفلسفة اليونانية، وبالذات من الفلسفة الأرسطية؛ حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولى* في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة

---

(1) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص (ح).

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط) 1965، 3/ (131 ـ 132).

(3) ينظر: زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، دار الكتب الوطنية، بنغازي ـ ليبيا ـ ط1، 1999، ص (15 ـ 16).

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 316.

(5) ينظر: محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، (دراسة بلاغية نقدية)، مطبعة السعادة، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1911، ص16.

القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر نفسه الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن، فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية[1]، ولهذا نجد "ابن قتيبة" (ت276هـ)، و"ابن طباطبا" (ت322هـ) و"قدامة بن جعفر" (ت337 هـ) وغيرهم لم يختلفوا عن "الجاحظ" بالمبدأ الصناعي ذاته في الصورة الشعرية، بل كان جلُّ اهتمامهم منصبا على ثنائية اللفظ والمعنى[2] ؛ "فقدامة بن جعفر" يرى أن الصورة مرادفة للشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد الأفكار المجردة فـ‹‹... إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيهما من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ››[3].

إن عمل الشاعر في هذه الحالة يصبح بالنسبة إلى قدامة صناعة كباقي الصناعات مع فارق وحيد هو أن الشاعر يشتغل على المعاني، بينما النجار والصائغ يعملان في مادة الخشب والفضة[4].

وينهج "أبو هلال العسكري" نهج "الجاحظ" و"قدامة" فيرى أن ‹‹ الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، ويُجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحا وشرحا، وفي صناعة الشعر أن يُجعل المنظوم مجرى المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضراوته ›› [5]، وهكذا يكون المعنى هو المدار، واللفظ صورة يخرج بها المعنى إلى وجود الفعل بعد وجود القوة [6]، إلا أن العسكري كسابِقَيْه لم يقصد بلفظ الصورة أن تكون مصطلحا فنيا وإنما هي قياس للأشياء ذات المدلولات الذهنية على الأشياء ذات المدلولات الحسية .

---

* الصورة هي الشكل، والهيولى هي المادة؛ فالمنضدة هيولاها الخشب والغراء، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الخشب والغراء حتى ظهرا على هذا الشكل. ولو أن أرسطو (Aristote) وجه الانتباه إلى أن هذا الفصل افتراضي، لأن الصورة عنده " محايثة " أو " مباطنة " للهيولى لا تقوم إحداهما بدون الأخرى إلا أن المتكلمين عمقوا الإحساس بهذا الفصل حتى صاروا أقرب إلى مفهوم الصورة المفارقة عند أفلاطون منهم إلى الصورة بمفهومها الأرسطي. ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 15.

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

(2) ينظر: محمود سليم محمد هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم ـ دراسة أدبية ـ عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن ـ ط1، 2008، ص 6.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ـ (د.ت)، (د.ط)، ص 65.

(4) ينظر: صبحي البستاني، الصورة الفنية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني ـ لبنان ـ ط1، 1986.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 167، 173.

(6) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 16.

وإذا ما وصلنا إلى "عبد القاهر الجرجاني" فإننا نكتشف أن آراءه تشكل نضجا في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، فمنهجه في دراسة الصورة متميز عما سبقه من العلماء العرب على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، وقد شكل في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) منعطفا جديدا في تاريخ الصورة الشعرية، وارتبط هذا بنظريته المشهورة في النظم*؛ فلم ينظر "الجرجاني" إلى الشعر على أنه معنى أو مبنى يسبق أحدهما على الآخر، بل نظر إليه جملة واحدة، على أنه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة لا سبق ولا فضل ولا مزية لأحدهما على الآخر، يقول "عبد القاهر" في هذا الصدد: ‹‹ واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في هذا، ولا تكون في صورة ذاك ...ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذاك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول "الجاحظ" (وإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير) ››[1].

والذي يمكن أن نستخلصه من هذا النص أن لفظ الصورة لم يكن من إبداع "عبد القاهر الجرجاني"، بل كان مستعملا قبله في قول العلماء، وأنه تمثيل وقياس، فإذا كان الاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة إنما يكون في الصور المختلفة التي تتخذها تلك الأشياء فالأمر يختلف بالنسبة للمعاني، فالاختلاف بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجع على الاختلاف بين الصور التي تتخذها المعاني في تلك الأبيات المختلفة، وجلي أن الصورة هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي .كما رأينا عند "الجاحظ" . بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم[2]، كما درس "الجرجاني" في كتابيه (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والمجاز، فلم تكن الصورة عنده منحصرة في هذه الأنواع بعينها، وإنما هي الألفاظ من حيث هي أدلة على معان لا من حيث هي ‹‹ نطق اللسان وأجراس الحروف ›› [3]، وهذه المعاني نوعان: نوع نصل إليه بدلالة اللفظ وحده من حيث

---

* يرى "عبد القاهر الجرجاني" أن النظم هو توخي معاني الإعراب/النحو؛ « فلا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها ببعض، وتجعل هذه بسبب من تلك. هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس ». ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة . مصر . ط5، 2004، ص 55.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

(2) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 282.

(3) المرجع نفسه، ص 58 .

موضعه في اللغة، ونوع آخر لا نصل إليه بدلالة اللفظ مباشرة، ولكن اللفظ يدلنا على معنى، وهذا المعنى يدلنا على معنى آخر أو ما يطلق عليه "عبد القاهر" معنى المعنى(1) .

لقد جعل "الجرجاني" من خصوصية الصورة أساسا فنيا في التقويم، وربط أجزاء هذه الصورة بالعلائق، منطلقا من ذوقه، ومستعينا بالنحو في ضبط ما يضبط من هذه العلائق أو الروابط بين الألفاظ إيمانا منه بأنها مطلقة وليست محددة (2)؛ كما يؤكد "الجرجاني" أيضا أهمية التكامل في تكوينها بحيث إذا حذف جزء منها انهارت(3)؛ « فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب» (4)، ولا ينسى "الجرجاني" أثر الصورة في المتلقي من حيث تقريبه إلى فهم النص « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم تفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر على التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع ويوقعه من النفوس في المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق »(5).

ويأتي بعد الجرجاني في فهم الصورة "ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين"(ت637هـ) مؤكدا الصورة من خلال التشبيه الحسي وهو يقسم التشبيه إلى أربعة أقسام، ثلاثة منها تخص الصورة، أما الرابع فيقع في تشبيه المفرد؛ فالأول تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴾ {الصافات، 48 _ 49}، والثاني تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ أَعْمَٰلُهُمْ كَسَرَابٍۭ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ ٱلظَّمْـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمْ يَجِدْهُ شَيْـًٔا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥ ۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلْحِسَابِ ﴾ {النور، 38 _ 39}، والثالث تشبيه صورة بمعنى مثل قولنا: « هذه حجة كالشمس»، ويرى في الثاني أبلغ الأقسام لتمثيل المعاني الموهومة بالصور المشاهدة، وفي الثالث ألطفها لكونه شبه شيئا معنويا بشيء حسي .

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص (262 . 263).

(2) ينظر: محمود سليم محمد هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم، ص 7.

(3) ينظر: عبد العزيز الأدهم، شعرية الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق . سوريا . (د.ط)، 2005، ص 101.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة . السعودية . (ط1)، 1991، ص 136.

(5) المرجع نفسه، ص 136.

وتتضح رؤية الصورة الشعرية في نقدنا العربي القديم على يد "حازم القرطاجني" (ت 684 هـ) . المتأثر فيها بالفكر اليوناني . حيث نظر إليها من خلال التخييل والمحاكاة فيرى ‹‹ أن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ ››[1]، أما كيفية اقتباس المعاني فإن "القرطاجني" يراها في طريقين: **الأول** ‹‹ تقتبس منه بمجرد الخيال وبحث الفكر، ويكون ذلك بقوة التخييل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ››، **والثاني** تقتبس ‹‹ بسبب زائد على الخيال وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر ››، وتكون محصلة ذلك في النص ‹‹ تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما ››[2] .

ويرى "القرطاجني" أن الصورة لا ترسم دون تجربة حية يعيشها الشاعر حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر)؛ ‹‹ فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في أعمال الروية الثقة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ››[3].

وعلى هذا يمكننا القول إن جهود النقاد العرب القدامى في تأصيل مفهوم الصورة قد بدأت بـ"الجاحظ"، حيث تلتقي الصور الحسية عند ("الجاحظ" و"ابن طباطبا" و"العسكري") بالصور المعنوية عند "قدامة" لتؤلف أسلوب الشاعر المبدع عند "عبد القاهر"، ثم لتثير خيال المتلقي ووجدانه عند "حازم القرطاجني".

لقد بدت دراسة الصورة خير ما تركه القدماء من حيث التحديد والتقسيم وإظهار روعتها وقيمتها الفنية وتوليد المعاني الجديدة، وقد أُرجع محاسن الكلام إليها، وعلى الرغم مما وصل إليه النقاد القدامى في استعمالهم لمصطلح الصورة إلا أن الطابع الحسي وثنائية اللفظ والمعنى، قد أشغلتهم عن تحديد مفهوم اصطلاحي دقيق لها، فانبجست تصوراتهم ومفاهيمهم من هذا المبدأ، وهذا الاقتصار على هذه الآراء لا يعني بالضرورة كل ما قيل، بل تمثل وضوحا في وعي النقاد العرب الذين نظروا إلى الشعر

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، . تونس . (د.ط)، 1966، ص (18 . 19).

(2) المرجع نفسه، ص 38 وما بعدها.

(3) المرجع نفسه، ص 42.

من خلال الصورة، وحاكموا الشاعر على قدرته عند قول الشعر، فكانت معالم نقف عندها ونحن ندرس الصورة دون أن تفارق هذه الآراء الدرس البلاغي من مجاز أو تشبيه أو استعارة، لترسم لنا رؤية للصورة الشعرية في القصيدة العربية القديمة.

‹‹ أما البلاغيون والنقاد المحدثون فقد أولو هذا المصطلح (الصورة الشعرية) أهمية بالغة وأعطوه أبعادا كثيرة، ونسجوا له تعريفات عدة ومفاهيم متباينة ››[1]. وإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة والمجاز فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلوا الصورة . بالمعنى الحديث . من المجاز أصلا ‹‹ فتكون عبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دالة على خيال خصب ››[2] .

لقد تأثر مصطلح الصورة الشعرية في العصر الحديث بجملة المذاهب والمناهج والاتجاهات الأدبية المختلفة وخاصة تلك التي ظهرت في أوروبا وأمريكا، وقد تنوعت المنابع التي شاركت في تكوين (الصورة الشعرية) في شكله الجديد ما بين علم النفس والاستيطيقا (Aesthetica)*والدراسات الأدبية والنقدية التي تعتمد عليها بدرجة أو بأخرى، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح، كما تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الشعرية بالدراسات السيكولوجية التي فتح "فرويد" (Freud) آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن، ويعتبر تحديده ‹‹ الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ››[3] انعطافا في فهمها، أضيف إليه فيما بعد فكرة "يونغ"(Jung) عن النماذج العليا/البدائية (Archetypes)، واللاشعور الجمعي (Unconscious Collective) فتوجه اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني، وقام على هذه الأسس النفسية تعريفان جديدان للصورة الشعرية؛ يتجه **أولاهما** اتجاها سلوكيا يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل

---

(1) أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، بيروت . لبنان .(د.ط)، (د.ت) ص 123.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1973، ص 457.

* لفظة حديثة تعني علم الوجدان أو الشعور؛ ويعني النقد الأستيطيقي بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وشخصية صاحبه. ينظر: صالح هويدى، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل . ليبيا . ط1، 1997، ص 135.

(3) فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف . مصر . (د.ط)، (د.ت)، ص 358.

الفني وفهمه له، أما **الثاني** فيدرس الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، ويهتم منها بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصور[1] .

وفي إطار الحديث عن الصورة الشعرية في النقد الحديث يمكن ضبط رؤى ونظرات الاتجاهات والمدارس الأدبية والنقدية؛ فالكلاسيكيون ـ وفي مقدمتهم أرسطو ـ قد عنوا بالشعر؛ من حيث كونه تقليدا عقليا ينصب في لوحات فنية تنسجها أصابع ماهرة، لتقفز بالصنعة درجات كبيرة تختفي فيها قسمات الذات الشاعرة المتميزة، وتتساوى فيها الظواهر حتى لتبدو عامة مشتركة.

أما الرومانسيين فقد أكملوا الخطوة التي خطاها "أفلاطون"(Plato) ـ منظرهم الأول ـ الذي قال بمحاكاة المثال؛ فقالوا بمحاكاة النفس في تفاعلها مع الطبيعة، وعادوا إلى القلب يتحسسون أوجاعه ويغرفون من ظلام اللاوعي وآباره العميقة كما أعطوا للخيال* أهمية بالغة[2] ، فصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة[3].

أما البرناسية ـ وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية ـ فإنها تعني بالصور الشعرية وصياغتها، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانسية التي كانت تحفل كثيرا بالفرد ومواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية، لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعي فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة كي تعبر هذه الصور تعبيرا موضوعيا عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره، ولهذا فالبرناسية لا تعترف إلا بالصور المرئية المجسمة، أو ما يسمى بالبلاستيكية التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء بعيدا عن نطاق الذات الفردية، وهذه عودة لنظرية محاكاة الطبيعة وللروح الكلاسيكية التي ثارت عليها الرومانسية[4] .

والرمزية وإن كانت ترى البدء من الأشياء المادية إلا أنها لا تقف عند حدودها كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور، ولكي يمكنهم إخراج ما في هذا المنبع العميق إخراجا دقيقا ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات،

---

(1) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 27.

* نظرا لدور وأهمية الخيال في إبداع وتشكيل الصورة الشعرية المعاصرة، فإنني قد خصصت الكلام عنه وبشيء من التفصيل في الفصل الأول من هذا البحث.

(2) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص (28 ـ 29).

(3) ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا)، الدار العربية للنشر والتوزيع،(د.ط)، (د.ت)، ص 15.

(4) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 27.

والمبصرات بالمشمومات على ما يسمى بتراسل الحواس، وتعمد إشاعة الغموض، فتؤدي الضلال دورها إلى جانب الضوء في الصورة[1] .

أما السرياليون فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري في الشعر، وجعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل بفكره الواعي، لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه .

ولقد جاء "سارتر" (Sartre) بنظرية الوجوديين المتكاملة في الخيال، ويفرق فيها بين طبيعة الصورة التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي والصورة التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني؛ فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائه مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك ويعيد خلق صور جديدة بديلا من وجودها المادي[2] .

كانت هذه نظرة موجزة لأبرز المذاهب والاتجاهات التي شاركت في تكوين الصورة الشعرية في شكلها الجديد، وعلى ضوء ذلك يمكننا أن نعرض بعض التعريفات للصورة الشعرية من خلال ذكره الأدباء والنقاد المحدثين؛ فلقد كتب "بول ريفيردي"(Paul Reverdy) وهو شاعر فرنسي حديث . من المدرسة الرومانسية . يقول « إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة.. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن . على العكس . إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل »[3] .

ويعرف الشاعر "ازرا باوند" (Isra Pound) الصورة الشعرية بأنها « تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن »[4] .

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

(3) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان . لبنان . (د.ط)، 1974، ص237.

(4) (أستن وارين و رينيه وليك) (Austin Warren et Renè Wellek)، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق . سوريا . (د.ط)، 1972، ص 241.

ولقد تأثر نقادنا العرب المحدثون بهذه الاتجاهات في النقد الحديث، فضلا عن تأثرهم بالنقد العربي القديم، فجاءت تعريفاتهم للصورة مختلفة؛ ف "مصطفى ناصف" يذهب إلى أن كلمة (صورة) تستعمل عادة « للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات »[1]، أما "إحسان عباس" فهو لا يحصرها في التعبير الحسي أو الاستعاري، ولكنه يراها تمثل جميع الأشكال المجازية ويرى أن الاتجاه إلى دراستها « يعني الاتجاه إلى روح الشعر »[2]، ويذهب "محمد غنيمي هلال" مذهبا آخر حيث لا يشترط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، بل يرى أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير خصبة الخيال وإن لم تتوسل بوسائل المجاز؛ « فالصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب »[3] .

ويرى "جابر عصفور" أن « الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه »[4]

.

وهناك من النقاد من يربط بين الصورة والتجربة الشعرية ف« الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء، هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي من المسرحية والقصة، فالصورة جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا »[5] .

ويرى "لطفي عبد البديع" أن أي تعريف للصورة ينبغي أن يبدأ من اللغة انطلاقا من أن الظاهرة الشعرية في ـ حقيقتها ـ ظاهرة لغوية « لا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر »[6].

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1983، ص (3 ـ 6).

(2) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 238.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 457.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 323.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442.

(6) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب الحديث (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ ـ الرياض ـ(د.ط)، 1989، ص (7 ـ 8).

وتعد هذه النقلة النوعية في مجال دراسة الصورة نتيجة ازدهار الأبحاث اللغوية التي فتح آفاقها العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" (Ferdenand De Saussure)؛ من دون أن ننسى ما بذلته المدرسة الشكلانية الروسية* من جهود في هذا المجال؛ فقد كان همّ هذه المدرسة هو إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة، فحولت مركز الاهتمام من الشخص إلى النص، كما غايرت الشكلانية الاتجاهات النقدية الأخرى التي تهتم بالمضمون على حساب الشكل، وتصدوا بقوة لهذا الفصل الحاسم والشائع بين ثنائية الشكل والمضمون فهذه مصطلحات تخرج عن تصوراتهم حول العمل الفني، لأنه لا فصل مطلقا بين شكل العمل ومحتواه؛ إذ المحتوى لا ينكشف إلا عبر الشكل الذي هو وسيلة للوعي بدلالات اللغة وتجديد الرؤية، فوظيفة الفن عند الشكلانيين ليس إعطاء رؤية ولا تصوير الواقع أو التعبير عن العالم الطبيعي الموضوعي، وإنما هي استخدام اللغة بطريقة جديدة بحيث يثير لدينا وعيا باللغة من حيث هي لغة، هذا الوعي الذي تطمسه العادة والرتابة؛ فالشاعر يتوسل باللغة ليصور ما بداخله من عوالم، إلا أن الشاعر ليس كغيره من أفراد الجماعة؛ لأنه يتميز بحساسية وذكاء وانفعال عميق أمام المواقف، ولهذا تكون له رؤيته الجمالية التي تتجاوز الأشياء في علاقاتها الثابتة والمنطقية، ومن ثم فإن الشاعر يريد أن يشكل موقفه من واقعه وفق رؤيته الخاصة، لكنه يجد اللغة برتابتها ومنطقيتها حائلا دون تدفق مشاعره وتشكيل مواقفه فيحاول زلزلة علاقات اللغة وإقامة علاقات لغوية جديدة تجسد خبرته الجمالية وحقائقه النفسية والفكرية والاجتماعية، وهذا الأمر هو ما يطلق عليه بعض الباحثين الصورة الشعرية(1)، ولهذا يرى "شلوفسكي"(Chklovski) ـ أحد أعمدة المدرسة الشكلانية ـ أن ‹‹ الصورة تخلق رؤية الشيء بدلا من أن تكون وسيلة لمعرفته... والفن عموما طريقة لمعرفة فنية الشيء أما الشيء نفسه فليس مهمًّا ››(2)، وعلى هذا الأساس يعرف "مدحت عبد الجبار" الصورة بأنها ‹‹ جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي والخاص ››(3)، ويعرفها "عبد الله التطاوي" بأنها ‹‹ مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص؛ والشاعر يستخدم اللغة

---

* مدرسة نقدية انتعشت في روسيا بدءًا من عام 1915 حتى عام 1930، حيث قضى عليها النظام السياسي هناك لأسباب إيديولوجية، وكان مبدؤها يقوم على أن لغة الأدب ليست أداة نقل أفكار، وإنما الشكل فيها هو الجوهر، ومن هنا جاء اسمها (الشكلية). ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ـ ط4، 1998، ص 19.

(1) ينظر: مدحت سعد عبد الجبار، الصورة الفنية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ(د.ط)، 1984، ص (5 ـ 6).

(2) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي الغربي، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 2000، ص 19.

(3) مدحت سعد عبد الجبار، الصورة الفنية عند أبي القاسم الشابي، ص (5 ـ 6) .

استخداما حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته ››[1]، وتعرفها "بشرى موسى" صالح بأنها ‹‹ التركيبة اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي مُوحٍ ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية ››[2]، ويذهب "عبد القادر القط" إلى أن الصورة في الشعر هي ‹‹ الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني... والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ويرسم بها صوره شعرية ›› [3].

وينظر الأستاذ "أحمد الشايب" للصورة من خلال أسلوب صاحبها، والأسلوب عنده ‹‹ صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته ››[4] ، ويرى أن الصورة الأدبية أو الصورة الفنية هي ‹‹ هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه ››[5] ثم يذكر أن لها معنيين؛ ‹‹ أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ويظهر في الخيال والعبارة، والثاني ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوحدة ››[6]، ويتوغل الناقد "يوسف اليوسف" حتى يرى أن الصورة تتطابق مع الشعور تطابق هوية، وينتهي إلى تقريره أن الصورة كفلذة شعورية تغدوا مرآة تقتنص فيها الحاجة التي يتمثلها الشعور إلى حد أنها تكونه[7] .

‹‹ وأظن أنه قد آن الأوان لأن ننفي نهائيا هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن (الصورة)؛ فنحن نتصور أحيانا - متأثرين بالبلاغة القديمة - أن الصورة شيء والشعور شيء آخر، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيرا إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة. إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور

(1) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة النهضة المصرية - مصر - ط1، 2003، ص 22.

(2) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان - ط1، 1994، ص 20.

(3) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان - ط2، 1981، ص 391.

(4) أحمد الشايب، الأسلوب، ص 134.

(5) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، - مصر - ط10، 1994، ص 242.

(6) محمود سليم محمد هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم، ص 9.

(7) ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية - مصر - ط1، 1994، ص 197.

هو الصورة؛ أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة، والذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت . وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى .، ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة حقيقة نقدية مألوفة، وهي أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا وأفكارنا، بل علينا . إذا أردنا أن نحتفظ بهذه العواطف والأفكار بأصالتها . أن نقدمها للآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد . تلقائيا . مع الشعور نفسه أو الفكرة ››(1) .

كان هذا إذن عرضا سريعا لمفهوم الصورة عبر تطورها التاريخي، وبما أن البحث سيتناول بلاغة الصورة عند الشاعر المعاصر "محمود درويش" فإننا سوف نستفيد من خصائص الصورة الشعرية القديمة، ومن المعطيات الفنية التي تقدمها لنا المناهج والمذاهب النقدية الحديثة والمعاصرة، علينا أن نستفيد من كل ذلك لكي تكون هذه الدراسة بعيدة عن التقليد، وأصيلة في ربطها الواعي بين القديم الجيد والحديث الممتاز من الفكر النقدي.

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت . لبنان . ط3، 1981، ص (134 . 135).

لكي نستطيع الوقوف على بلاغة الصورة في شكلها الفني الجديد . مثلما هو مجسد في ديوان "حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش . ينبغي منذ البداية أن نحدد طبيعة الدراسة التي سيقوم عليها البحث في الجانب التطبيقي، لأن المعايير البلاغية المتحكمة في عملية التشكيل الفني . ومنه الصورة الشعرية .، تختلف بين القديم والحديث، وتحديد هذه المعايير لا يتم إلا من خلال تتبع تاريخ الشعر العربي من حيث عملية إنتاج الأعمال الأدبية من جهة، وأفق القراءة /التذوق /النقد من جهة أخرى، ولا شك أن أي دراسة تاريخية سوف تنتهي بنا إلى مسألة الحداثة الشعرية التي أسست نفسها من خلال الثورة على كل ما هو تقليدي/ كلاسيكي، كما أن الحداثة نفسها قد طرحت عدة إشكاليات فنية وجمالية بالنسبة إلى الذوق السائد من جهة، وبالنسبة إلى مفهوم الشعرية من جهة أخرى، ولا يمكن لنا فهم الاختلاف والتميّز بين النص الحداثي من جهة، والنص الكلاسيكي والتقليدي المعاصر من جهة أخرى ما لم نأخذ بالاعتبار الاختلاف والتميز بين الوعي الجمالي لكل منهما، لأن ثمة علاقة جدلية بين الوعي الجمالي والشكل الفني، ومن هنا فإن مقاربة ذلك الوعي لا تتمّ على النحو الأمثل إلا من خلال مقاربة الشكل الذي هو الوعي متمظهراً، أو لنقل إن الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي، ولذلك فإن أي تبدّل في الوعي سوف ينعكس تبدلاً في الشكل، مما يعني أن حداثة الوعي تنعكس حداثة في النص، وتأسيسا على ذلك يمكننا القول أن معايير البلاغة الجديدة لا تتحدد بوضوح ما لم نقارنها بمعايير البلاغة القديمة وملاحظة ما يمكن أن يكون ما بينهما من فروق كالتجاوز والانزياح وخلخلة المعيار وتلاشي سلطة الماضي وانبثاق الشكل الجديد..الخ، وسنرى في هذا الفصل كيف انتقلت الصورة الشعرية من فلسفة نظريتي المحاكاة وعمود العربي إلى فلسفة جمالية جديدة تؤمن بحرية الشاعر في العبث بأشياء العالم الخارجي وفق حركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور.

أولا. الصورة الشعرية قديما:

للصورة الشعرية القديمة فلسفة فنية تتمثل في محاكاة الطبيعة، هذا المبدأ الذي أشار إليه "أفلاطون" (Platon)(347.429)(ق.م)، ومن بعده تلميذه"أرسطو" (Aristote) (322.384) (ق.م)، ويعتبر "أفلاطون" أول من وضع ملاحظات خاصة بالشعر وذلك في فلسفته المثالية؛ فالشاعر . عنده . كالرسام يحاكي الطبيعة التي هي في الأساس محاكاة لطبيعة أخرى خلقها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، وهو عالم ميتافيزيقي يحتوي من كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة، وما في واقعنا

ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة في العالم الأزلي، والشاعر عندما يحاكي هاتيك الظلال إنما يقدم عملا بعيدا عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريرا يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلدا به السرير الذي خلقه الله(1).

ويتوسع "أفلاطون" في المحاكاة، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، وعنده أن الحقيقة وهي موضوع العلم ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي، ولكنا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل، وفي هذا تدل المحاكاة عند "أفلاطون" على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا، حقيقيا أو ظاهرا، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة حسنة إذا دلت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص، واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في الحس وأداة لذلك التأثير، وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها، وفي هذا يتجلى مجهود الفنان ويؤتي ثماره، على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة(2).

وقد آلت ملاحظات "أفلاطون" إلى "أرسطو" الذي يرى أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منهما طبيعي؛ المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان، والانسجام والإيقاع(3)، والشبه بين "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" أنهما الاثنان يحاولان الإجابة عن سؤال واحد هو: ما علاقة الشعر بالواقع؟، وكلاهما يجيب إنه محاكاة لذلك الواقع، لكن الفرق يتمثل في أن "أفلاطون" يرى أن هذه المحاكاة (مرآوية) بينما يذهب "أرسطو" إلى القول بأنها محاكاة تفضل الواقع، لهذا قصر "أرسطو" المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها على كل شيء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء(4)، وبين "أرسطو" أن المحاكاة قد تكون مثالية أي بتصوير الشيء كما

---

(1) ينظر: كرومبي لاسل أبرا (Crompe Lassel Apra)، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، دار الشؤون العامة، بغداد ـ العراق ـ ص (84 ـ 86). نقلا عن إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة على التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن ـ ط1، 2003، ص 16.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (32 ـ 33).

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ـ مصر. (د.ط)، (د.ت)، ص 44.

(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (35 ـ 36).

ينبغي أن يكون، وقد تكون واقعية بتصويرها الشيء كما هو، وتعد القصيدة محاكاة في نظره إذا كانت كلا محسوسا*، كما يرى "أرسطو" أن الشعر صناعة كباقي الصناعات الأخرى، ولهذا فقد ربط بين الشعر والرسم؛ ‹‹ فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي››(1).

وقد تلقف "هوراس" (Horace) الشاعر اللاتيني الذي شهد العصر الذهبي للثقافة الرومانية آراء "أرسطو" وألف عددا من الكتب منها كتابه فن الشعر مؤكدا أن المأساة صورة للواقع، ولكنه تفضله لأن الشاعر لا يحاكي الناس كما هم فعلا، ونصح قراءه أن يعرفوا قبل كتابة المآسي أو الملاهي أو الكوميديا الهجائية أقدار الشخوص؛ فلا يدعون الشيخ يتكلم كلام الصبي، أو النبيل يتكلم كلام السوقي(2)، وهذا يعني ـ بوضوح ـ أن "هوراس" يريد من الشاعر المحاكاة، لكنها محاكاة ذات هدف.

ولقد تمثلت نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم في نظرية **عمود الشعر**، ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافا جوهريا عن منهج "أرسطو"، ‹‹ فقد رأيناه يتبع آثار الأدب اليوناني ليستخلص منها الاتجاهات القويمة والعناصر الناضجة التي يجب الإبقاء عليها دون غيرها، وباسمها عاب "أرسطو" كبار شعراء اليونان، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الأدنين مكانة حين رآهم يجيدون في بعض نواحي نتاجهم الأدبي، ولكن نقاد العرب كانوا في عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعري ››(3).

وملخص نظرية عمود الشعر أن العرب كانت ‹‹ تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأجاد، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة .. ››(4)، ويمكننا أن نبرز تصورات النقاد العرب القدامى إلى عناصر الصورة الشعرية والمتمثلة في (الوصف، والتشبيه، والاستعارة) ـ باعتبارها جزءا من النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر ـ في النقاط التالية:

---

* يقول أرسطو: (لما كان الشاعر محاكيا كالمصور وغيره من أهل الفن، كان لا بد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينه ثلاث غايات؛ أن يصور الأشياء كما كانت وتكون، أو كما يعتقد كيف تكون، أو كما يجب أن تكون). ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 98.

(1) المرجع نفسه، ص 141.

(2) ينظر: هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 122.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 169.

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، (د.ت)، (د.ط)، ص 32.

1) الإصابة في الوصف:

يعتبر مبحث الإصابة في الوصف أول ثلاثة عناصر في عمود الشعر، إذ يكشف المفهوم عن نية مسبقة لأن يكون الواصف حاد الذكاء وحَسَنَ التمييز في أن يجعل كلامه من جهة دلالته على مقام القول مثالاً صادقاً في صدق ارتباطه بالواقع، متصلاً بالذاكرة التي يرتضيها العرف وذلك بذكر المعاني العامة التي هي ألصق بمثال الموصوف من حيث هو مثال[1]، وقد اقترن شعر الوصف منذ البداية بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص، ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره ‹‹ وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب أودعت أشعارها في الأوصاف والتشبيهات والحِكم، وما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها ››[2]، ومن هذه الزاوية نظر "الجاحظ" إلى الشعر القديم باعتباره مصدرا للمعارف العامة و(وثيقة فيزيقية) تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان، كما تأثر "الجاحظ" في هذه النظرة باللغويين، ذلك أنهم تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعا أمينا من النقل يصف الأشياء ويحكيها على ما هي عليه وكما شوهدت من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع، وفي ضوء هذا الفهم أخذ "يونس" على "امرئ القيس" قوله (من الطويل):

1) إذا ما الثُرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ * تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ**[3]

« لأن الثريا لا تتعرض وإنما الاعتراض للجوزاء »[4].

وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ووجد ما يدعمه في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة، فأصبحت الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه

---

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 169 . 170.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1957، ص 10.

(3) امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان . ط5، 2004، ص 114.

(4) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1969، ص (73 . 74).

في حضرة المشهد نفسه ويعاينه، وهكذا يحدد "قدامة" الوصف بأنه « ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات »[1]، ويرى أنه « لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على ضروب الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأَظْهَرِها فيه وأولاها حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته »[2]، مما يترتب عليه أن يكون أفضل الشعراء هو الذي ينقل صفات الأشياء، ويستقصي أثر هيئاتها، ليحكيها لسامعها مثلما فعل "الشماخ بن ضرار الذبياني" في قوله (من الطويل):

1) **عَفَتْ غيرَ آثارِ الأَرَاجِيلِ تَرتَمِي *** تَقَعْقَعُ في الآباطِ مِنها وِفَاضُهَا**[3]

« فقد أتى في هذا البيت بذكر الرجالة، وبيّن عن أفعالها بقوله (ترتمي) وعن الحال في مقدار سيرها بوصفها (تقعقع الوفاض)؛ إذ كان في ذلك دليل على الهرولة أو نحوها من ضروب السير، ودل أيضا على الموضع الذي حملت فيه الرجالة الوفاض وهي (أوعية السهام)، حيث قال:(في الآباط) فاستوعب أكثر هيئات النبالة، وأتى من صفاتها بأولاها وأظهرها عليه، وحكاها حتى كأن سَامِعَ قولِهِ يراها »[4].

وينقل "العسكري" هذه الفكرة عن "قدامة" فيقول: « إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر من معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك »[5]، وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها (نصب العين) انتشارا ملحوظا، فنجد "الآمدي" (631 هـ) يتابع "قدامة" ويرى أن الشاعر الحاذق هو من « يصور لك الأشياء بصورها »[6]، ويلح "الآمدي" على الجانب البصري من شعر الوصف أو ما يسميه « المعنى المشاهد »[7]، مفترضا أنه كلما كان الشاعر قادرا على نقل المشهد للمتلقي كان أحذق وأبرع من غيره .

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 130.

(2) المرجع نفسه، ص 130.

(3) الشماخ بن ضرار الذبياني، الديوان، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، . مصر . (د.ط)، (د.ت)، ص 211.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 131.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص (128 . 129).

(6) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1965، 2/ 299.

(7) المرجع السابق، 2/ 32.

ويصنع "ابن رشيق" (456 هـ) صنيع سابقيه فيربط البراعة في وصف (حقيقة الحال) بالبراعة في التصوير، وأحسن الوصف عنده ‹‹ ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثّله عيانا للسامع ››[1] .

ومن العسير أن نفهم ما يقوله "قدامة" عن (حكاية الشيء)، و(تمثيله للحس بنعته)، أو ما يقوله "العسكري" من أن أجود الوصف هو الذي يصور الموصوف (فتراه نصب عينك) إلا إذا ربطناه بالمحاكاة الأرسطية بمفهومها الحرفي الساذج، وما اقترن به من مقارنة الشعر بالرسم، بل إن عبارة "العسكري" (تراه نصب عينك) عبارة أرسطية الأصل؛ ذلك أن "أرسطو" تحدث ـ في الخطابة ـ عن الاستعارات والتعبيرات الرشيقة التي تضع الشيء نصب الأعين[2] .

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة، التي فهمت ـ في جانب من جوانبها ـ على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي؛ فقد انتهى "ابن سينا" (427هـ) إلى أن المحاكاة ‹‹ هي إيراد الشيء وليس هو...كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي ››[3]، ونظر "ابن سينا" إلى المحاكاة من جانبها الوظيفي فردها إلى جوانب ثلاث: تحسين وتقبيح ومطابقة[4]، وانتهى إلى أن التحسين والتقبيح طريقان إلى غاية واحدة هي إثارة انفعال يؤدي إلى فعل يتجلى في قبض النفس أو بسطها إزاء أمر من الأمور، أما المطابقة فليست إلا مجرد استمتاع حسي بالأشياء.

وإذا قارنا مفهوم المحاكاة عند "ابن سينا" بمفهومها عند "أرسطو" وجدنا "ابن سينا" يركز تركيزا لافتا على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجي، مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطية ويحولها إلى نقل سلبي للعالم الخارجي[5]، وكان ذلك التحريف في مفهوم المحاكاة الأرسطية يمهد الطريق أمام "حازم القرطاجني" ليقع في الأخطاء نفسها التي وقع فيها "ابن سينا"؛ حيث فهم "حازم" المحاكاة باعتبارها تصويرا وتمثيلا للعالم الخارجي، وانتهى إلى أن الأقاويل الشعرية تهدف إلى ‹‹ تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح أو حقيقة، أو على غير

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط) 1955، 2/ 226.

(2) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 367.

(3) ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة ـ مصر ـ(د.ط)، 1953، ص 168.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 170.

(5) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 368.

ما هي عليه تمويها وإيهاما ››[1]، ومعنى ذلك أن المحاكاة تنقسم . بحسب ما يُقصد بها . إلى محاكاة تحسين أو تقبيح أو مطابقة؛ فإذا كان التحسين أو التقبيح يقصد به إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة، فإن محاكاة المطابقة لا يقصد منها إلا ضربا من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه، والمذهب الأمثل في النوع الأخير من المحاكاة هو محاكاة الحسن بالحسن والقبيح بالقبيح، أي تصوير عناصر العالم الخارجي وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه دون تمويه أو إيهام[2] .

ويلح "حازم" على المماثلة الواضحة بين صور المحاكاة وأصلها الخارجي الذي تمثله، وسواء أكانت تقوم على تخييل صورة الشيء بصفاته ذاتها أو تخييله بصفات شيء آخر يماثله، وهو ما يسميه "حازم" (المحاكاة التشبيهية)، فلا بد من وجود تشابه قوي وتماثل دقيق بين المحاكاة وأصلها المباشر، أو بين (المثال) و(الممثل به)، وهذا أمر طبيعي طالما أن الأصل في المحاكاة هو تخييل أجزاء الشيء حتى ‹‹ تقوم صورته بذلك في الخيال الذهني، على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل ››[3]، ومن هذه الزاوية يَرُدُّ "حازم" الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقي بالصورة الشعرية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة بين الصورة وأصلها الذي تحاكيه، وكأن الهزَّة التي يشعر بها المتلقي إزاء الصورة لا تحدث إلا عندما يتعرف فيها المتلقي على الأشياء التي عرفها من قبل، ويعجب ببراعة نقلها ودقة المماثلة بينها وبين الأصل الذي يعرفه، وبذلك لا يكمل الالتذاذ بالتخييل أو المحاكاة للمتلقي إلا بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها عهده به، ومن ثم يذهب "حازم" إلى أنه ‹‹ ينبغي أن يكون المثال المحاكى به معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية، ولا يحسن أن يكون مما ينكر أو يُجهل ››[4] .

2) المقاربة في التشبيه:

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 120.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

(3) المرجع نفسه، ص 119.

(4) المرجع نفسه، ص 112.

يعد فن التشبيه من أوضح الأشكال البلاغية ارتباطا بفن الوصف ذلك أنه ـ بحكم تكوينه ـ يضع الشيء إزاء ما يقابله، على نحو لا نجده في الاستعارة التي تلغي الحدود بين الأشياء، ويرى "المرزوقي" (427هـ) أن ‹‹ عيار المقاربة في التشبيه؛ فالفطنة وحسنُ التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لِيَبِينَ وجه التشبيه بلا كلفة ››[1]، وأوضح ما يُظهِر ذلك الجانب من التشبيه عندما يراد به مجرد المطابقة، فلا يكون الغرض منه شرحا أو توضيحا أو مبالغة أو تحسينا أو تقبيحا، وفي هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة مادية بحتة، ترد إلى هيئات الأشياء وأشكالها، ولا تتعداه إلى ما يسمى بأوجه التشبيه العقلية، وعندئذ ينطبق كل طرف من طرفي التشبيه على الآخر انطباقا كاملا إلى الدرجة التي يمكن معها عكس الطرفين ووضع كل واحد منهما موضع الآخر[2]، ويصبح صواب التشبيه ـ في هذه الحالة ـ مردودا إلى التطابق المادي الكامل بين الطرفين، وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف في العالم الخارجي إلى الدرجة التي يغدو معها التشبيه فعلا آليا للمحاكاة، ومن هذه الزاوية لَامَ القدماء "أبا نواس" لأنه شبه عين الأسد بعين المخنوق؛ يقول (من البسيط):

1) كَأَنَّمَا عَينُهُ إِذَا التَهَبَتْ * بارِزَةَ الجفنِ عَينُ مَخنُوقِ**[3]

لأن التشبيه ضد ما عليه الموصوف في الواقع؛ فالأسد لا يوصف بجحوظ العينين، بل بغورهما[4].

وهكذا نجد أن معيار الصحة في التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل أو التطابق الحرفي بين المشبه والمشبه به في ظل الأصل الفيزيقي، وهي مسألة تتم في ضوء المحاكاة بمفهومها الحرفي الساذج الذي يجعلها من قبيل النسخ الحرفي، أو التمثيل البصري لمشاهد الطبيعة. ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤداه أن التشبيه أصعب من الاستعارة، لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلا التناسب المنطقي بين المعنى الأصلي والمجازي، أما التشبيه فإنه يتطلب فضلا عن ذلك التناسب مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين،

(1) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1951، 1/ (9 ـ 10).

(2) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 55.

(3) أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 454.

(4) ينظر: الجاحظ، الحيوان، 4/ 407.

ومعاينة فعلية لهما يمكن أن تستغني عنها الاستعارة[1]، لذلك ذهب "ابن رشيق" إلى أن « أشد ما يتكلفه الشاعر صعوبة التشبيه لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان »[2].

ويتوقف "عبد القاهر الجرجاني" طويلا عند فكرة التفصيل في التشبيه، ويردها إلى إدراك العناصر الحرفية الدقيقة في الموصوف، ولا شك أن الإلحاح على علاقة التشبيه بالتفصيل هي فكرة أقدم من "عبد القاهر"، مما يؤدي إلى الإعجاب الشديد بحشد التشبيهات وتكرارها داخل البيت الواحد أو الأبيات، ذلك أن الحشد يؤدي إلى استقصاء عناصر المشابهة كما أن التكرار يؤدي إلى اقتناص كل المشابهات الممكنة عقلا، ومن هنا كنا نسمع عن تشبيه الشيئ بأشياء متعددة في بيت واحد أو أبيات قليلة، أو تشبيه شيئين بشيئين، أو تشبيه أربعة أشياء بما يماثلها في بيت واحد، ويصل الإحصاء إلى تسجيل تشبيه ستة أشياء بستة غيرها[3].

وإذا انتقلنا من التشبيه إلى الوصف بشكل عام وجدنا أن الإلحاح على المحاكاة يؤدي إلى مجموعة من المبادئ المضللة، أهمها افتراض أن الواصف لا بد أن يشبِّه الشيء الموصوف ويماثله كل المماثلة، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء والاستيعاب، دون أن يوضع في الاعتبار عامل الاختيار عند الشاعر أو ما تقوم به العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجي، ونتيجة لذلك الحرص على الاستقصاء واستيعاب الصفات وضع "قدامة بن جعفر" . ضمن نعوت الجودة في المعاني الشعرية ما اسماه (التتميم) « وهو أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به »[4]، وتحدث عما اسماه « صحة التقسيم »[5] وهو أن يبتدأ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها؛ ومثال ذلك قول "الشماخ" يصف سنابك الحمار وشدة وطئه على الأرض (من الطويل):

1) مَتَى مَا تَقَعُ أَرْسَاغُهُ مُطْمَئِنَّةً * عَلَى حَجَرٍ يَرْفُضُ أَوْ يَتَدَحْرَجُ**[6]

« فليس في أمر الوطء الشديد إلا أن يوجد الذي يوطأ عليه رخوا فيُرضُّ أو صلبا فيُدفَعُ »[7].

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص (372 . 373).

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، 1/ 280.

(3) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 127.

(4) المرجع نفسه، ص 144 .

(5) المرجع نفسه، ص 139.

(6) الشماخ بن ضرار، الديوان، ص 96 .

(7) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 140 .

ويذهب "حازم القرطاجني" إلى أن وصف الشاعر لا يكمل إلا إذا حصَّل جميع معاني الموصوف واستقصى عناصره، كما أنه ينبغي على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعا لترتيبها في العالم الخارجي، ذلك أن الشاعر يجري مجرى الرسام، والمحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر[1]؛ فإذا كان الرسام يلتزم قواعد المنظور الخارجي ويصور عناصره تبعا لما هي عليه في الخارج، فلا يضع النحر في صدر الحيوان إلا تاليا العنق، كذلك الشاعر عليه أن يوالي بين أجزاء الصور تبعا للعناصر الموجودة في العالم الخارجي[2]، فيكون الشاعر بمنزلة ‹‹ المصور الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيئ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق، وهكذا في تخييلات الشيئ المقصود تخييله، مثل أن يبدأ بتخييل أعالي الإنسان، ويختتم بتخييل أسفله ››[3]، وبذلك تصبح المحاكاة التامة في الوصف ‹‹ هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيئ الموصوف ››[4]، والمحاكاة التامة للتاريخ هي استقصاء أجزاء الخبر المحاكى، وموالاتها على ما انتظمت عليه حال وقوعها[5]، ويصبح كمال المعنى مرتبطا باستيفاء أجزائه البسيطة، أو استيفاء أجزائه المركبة، لأن المعاني منها ما ينحل إلى أجزاء مركبة ومنها ما ينحل إلى أجزاء بسيطة، وهكذا يلح الناقد القديم على استيعاب الصفات واقتصاص الهيئات دون أن يدرك أن هذه الأمور لا تتناسب مع طبيعة الشعر، أو طبيعة الصورة الفنية[6] .

ومن هنا يمكننا القول أن وظيفة التشبيه عند العرب القدامى بوجه عام هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز لا يقاس بشكل كمي مثل القياس المنطقي، وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً[7]، وقد سار النقاد والبلاغيون على تقدير التشبيه لأنهم رأو فيه جانبا من أشرف كلام العرب، وجعلوه أبين على الشاعرية وإخراج غير المحسوس وغير البديهي إلى المحسوس والبديهي[8].

(1) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص (249 ـ 250) .

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 104.

(3) المرجع نفسه، ص 101.

(4) المرجع نفسه، ص 105.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 105.

(6) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 376.

(7) ينظر: عبد الرحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا ـ (د.ط)، 2004، ص 224 .

(8) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 108.

ومن خلال ما سبق ذكره، يمكن أن نلحظ أن (المقاربة في التشبيه) التي قال بها عمود الشعر العربي، إنما كانت ناظرة إلى تناسب ركني جملة التشبيه تناسباً ليس عقلياً فقط، وإنما عاطفي صادر عن الطبع والفطرة والشفاهية أيضاً.

3) مناسبة المستعار له للمستعار منه:

والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف ليكون واضحاً سهلاً، وقد كان عيارها عند "المرزوقي" الذهن والفطنة لأن العرب ‹‹ إنما استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه ››[1] ولهذا كان "أبو تمام" خارجاً عن عمود الشعر في قوله (من الطويل):

1) تحمَّلتَ ما لو حُمِّلَ الدَّهرُ شَطرهُ * لفكَّرَ دهراً أيّ عِبئَيْهِ أثقلُ**[2]

إذ جعل للدهر عقلاً مفكراً، وكان من المناسب على وفق العرف أن يقول: لَانْهَدَّ أو ما شابهه مما يرضاه العرف[3]، لكنّ "أبا تمام" في اعتماده على الاستعارة (المكنية منها خاصة) في التصوير لم يأت بجديد، إذ عرف القدماء هذا الفن التصويري[4] غير أن "أبا تمام"، أخذه فأسرف فيه، وأكثر منه.... ولم يقنع بالسهل اليسير منه، بل عمد إلى التقعّر والإغراب في إيراده[5] .

لقد بقي مبدأ المناسبة بين المستعار والمستعار له والمقاربة بين الطرفين مطلبا أساسيا كما عند "القاضي الجرجاني" في قوله ‹‹ وإنما الاستعارة ما أُكْتُفِيَ فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجُعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه ››[6] ، كما فهمت الاستعارة على أنها عملية نقل وإعارة وجريا وراء المعنى اللغوي، وقد رد "عبد القاهر الجرجاني" ذلك، وحجته أن النقل يوحي بإزالة الاسم عن مسماه الأصلي نهائيا، ولذلك فالاستعارة لديه ليست نقل اسم

---

(1) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1/ 234.

(2) أبو تمام، الديوان، شرح الصولي: تحقيق، خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد. العراق. ط1، 1977، 217/3.

(3) ينظر: عبد الرحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، ص (210. 211).

(4) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 9.

(5) ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري، بيروت . لبنان . (د.ط)،(د.ت)، ص 17.

(6) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

عن شيء، ولكنها إدعاء معنى الاسم لشيء[1]، كما أن النقل في الاستعارة نقل ‹‹ غير لازم فيكون هناك كالعارية ››[2] ، كل هذا يعني وجود طرفين في الاستعارة متمايزين لا يختلط أحدهما بالآخر ولا يندمج معه، وإنما يبقى هذا غير ذاك، ولا بد أن تسيء مثل هذه النظرة فهم الاستعارة، وتنظر إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تفاعل في الدلالة وإعادة تشكيل عناصر الواقع نظرة مستريبة[3].

وإذا كان النقاد العرب قد رفعوا من مكانة التشبيه، فقد هونوا من شأن الاستعارة، لأن البلاغيين توهموا أن كل استعارة تقع للتعبر عن معنى مباشر حقيقي يقابلها، ورأى بعض النقاد أن الاستعارة أدنى مستوى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة، فجعلوها من البديع .

إن أسباباً عديدة جعلت النقاد يقدّمون التشبيه على الاستعارة، منها أن التشبيه حسّيّ عقلاني واقعي، وأن الاستعارة حدسيّة فكرية خيالية خالقة؛ أي أنّ التشبيه واضح والاستعارة غامضة، وهذا ما يراه أيضاً "جابر عصفور"؛ إذ يُرجِع سبب إيثار التشبيه على الاستعارة إلى هذه الواقعية العقلانية، فيقول :‹‹ إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتدّ إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط*، وترفض – في حزم – كلّ مايبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمتعارف عليها، على أي مستوى من المستويات ››[4] ، غير أن هذا لا يعني أنهم رفضوا الاستعارة عامة**، فهم لم يرفضوا إلا ما كانت العلاقة التشبيهية فيها غامضة، أما ما كانت العلاقة فيها تقوم على " تقريب التشبيه " فهي مقبولة مستحسنة، لهذا قبلوا الاستعارة التصريحية التي تقوم العلاقة فيها على أساس المشابهة والمحافظة على التمايز التشبيهي في علاقة الطرفين، ولهذا أيضاً رفضوا الاستعارة المكنية القائمة في علاقتها على أساس المغايرة والنقل، والتوحيد بين الطرفين، ولعل هذا ما قصده "المرزوقي" بقوله ‹‹ ثم يُكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له ››[5]؛ فالاكتفاء بالاسم

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 434.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

(3) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 235.

* هذا الاختلاط نجده في الاستعارة ‹‹ التي تتداخل فيها الماهيات، وتتحطم فيها الحدود بين أطراف التشبيه ››. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص 38 .

(4) المرجع نفسه، ص 241 وما بعدها.

** المقصود بالنقل هو: النقل الدلالي للألفاظ، لهذا آثر اللغويون التشبيه، حيث تبقى الألفاظ محتفظة بدلالاتها الحقيقية، وتتحقق بالتالي سمة الوضوح الفاقع التي يؤثرونها. ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 149.

(5) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، 1/ 11.

المستعار هو ما يجري في الاستعارة التصريحية، حيث يحذف المستعار له (المشبه)، ويبقى المستعار (المشبه به)، وعليه يكون معنى الكلام إيثار التصريحية على المكنية عند "المرزوقي"، لكن "عبد القاهر" يؤثر الاستعارة المكنية، فهي عنده أبلغ من الاستعارة التصريحية، لما فيها من إعمال الفكر وقوة التأمّل، غير أن هذا المذهب يُعدّ مرحلة متطوّرة جداً في التفكير البلاغي العربي.

إن النقد العربي حاول أن يحد من إمكانية استعمال الاستعارة خوفا من توليد المعاني الجديدة، وبالتالي تغيير أسس عمود الشعر الذي يقر بأن الاستعارة يكفي في أمرها التناسب بين المستعار والمستعار منه وتقريب الشبه، فالاستعارة في هذا التصور مجرد تحويل خارجي يعيد المعنى القديم في وضع جديد، كما عولجت لا على أنها علاقة بين خبرات الشاعر بل باعتبارها مسخا أو تعديلا في بضاعة موروثة، وقد اختلف النقاد العرب القدامى فيها، إذ تجاهلها البعض ونالت اهتمام البعض الآخر بقليل من الأهمية، ولم تشغل التفكير البلاغي كهاجس مركزي في بناء الصورة الشعرية(1) .

ومن خلال نظرية المحاكاة ونظرية عمود الشعر يمكننا أن نلخص أهم خصائص ومميزات الصورة الشعرية القديمة في مجموعة من النقاط ومن أبرزها: (**الحسية**)؛ ففي ضوء ارتباط الشعر بالمحاكاة الذي تنطبق فيه صورة الشعر على صورة الواقع الطبيعي، وبمفهوم التخييل الذي يثير في ذهن المتلقي صورا وأحاسيس يمكن استيعابها واعتمادا على العلاقات التقليدية المتينة بين الشعر والرسم غلب الطابع الحسي على الصورة القديمة الذي يخدم صفة الوضوح بعكس الطابع التجريدي الذي يصعب فهمه ويتضمن قدرا حتميا من الغموض(2)، والشاعر القديم في صناعته للشعر تتملكه هذه النزعة الحسية التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس أكثر مما تعتمد على الإيحاء، وهذه النزعة نجدها في مساءلات "التوحيدي" . في هوامله . عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصور الحسية) هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول قابل للتشخيص ؟، فيجيبه "أبو علي مسكويه" ...إننا ننشد صورة الأشياء وأمثالها في حالات ثلاث:

1) لإدراك الحواس أشياء سبقت أن أدركتها، فإذا أخبر الإنسان مثالا يدرك أو حُدِّثَ بما لم يشاهده وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطي ذلك سكن إليه الألفة .

(1) ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف . الجزائر . ط1، 2006، ص 164.

(2) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 319.

2) لإدراكه الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهنه إلا بعد تصويرها صورة مستقرة في الذهن، وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها.
3) لإدراك المعقولات، فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حي أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس وتأنس بها، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها[1].

وهناك الكثير من الأمثلة في الشعر العربي القديم والتي تؤكد الطابع الحسي للصورة الشعرية؛ فإذا قرأنا بيت "ابن المعتز" المشهور (من الكامل):

1) وَانظُرْ إِلَيهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ * قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ**[2]

تمثلت لنا تلك الخاصة الحسية في الصورة؛ فقد أراد الشاعر أن يصور الهلال فالتمس له من عالم الحس صورة الزورق الذي يسبح في الماء وقد حمل بالعنبر[3]، والزورق ينطبق على الهلال في الشكل والحجم ـ من بعيد ـ والعنبر يتطابق في اللون مع الليل، والنسبة العقلية بين الهلال والليل تتوافق توافقا منطقيا مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق، وبذلك يتساوى الهلال والزورق من حيث الحجم والشكل واللون والواقع، وهي من الأمور الحسية التي تعيِّن وجوه التشابه، وقديما أعجب النقاد وكذا الشعراء بهذا البيت، بل أصبح من الأبيات التي يستشهد بها على الصورة الناجحة، وقد كان نجاح "بن المعتز" يرجع إلى أنه استطاع أن يجد في تصويره للهلال الشيء الموالي له في عالم الحس، فراح يضعه في جانبه فإذا هما يتطابقان تطابقا تاما كما يتطابق المثلثان المتساويا الأضلاع والزوايا، وهذه صفة أخرى غير الحسية امتازت بها الصورة القديمة وهي صفة (**الحرفية**)؛ أي أن يصرف الشاعر كل همه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له والمتطابقة معه جزئيا وكليا، فعناصر التشابه التي رأيناها في المثال السابق تتجاوز التطابق الحرفي الذي لا يترك خاصة حسية في الشيء المراد تصويره إلا جاء له في الصورة بما يساويه ويوازيه[4] .

ولا بدّ هنا من التمييز بين نوعين من الحسّية: الحسية النفسية والحسية العقلية « فالأساس الحسي النفسي يضع في الأشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية، والأساس الحسي العقلي يكشف في الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية؛ فهذا يعتمد على الإثارات الوجدانية، وذاك

(1) ينظر: أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت)، ص (240 ـ 241).
(2) ابن المعتز، الديوان، مطبعة الإقبال، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1332هـ، ص 313.
(3) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 180.
(4) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط) 2002، ص 80.

يكشف عن القوانين الطبيعية »[1]، ولما كان النقاد العرب قد قدّموا العقل على الخيال والحسّ على النفس، فإنهم نظروا إلى الحسية من الأساس العقلي لا النفسي، وهذا يقودنا إلى صفة أخرى امتازت بها الصورة القديمة وهي صفة (**الشكلية**)، ويؤكد "المرزوقي" في حديثه عن عمود الشعر هذه الشكلية في تذوق الشعر وإنتاجه؛ وذلك من حيث كونه تعبيراً عن معنى محسوس يأنس إليه العقل فإن « جوهر الشعر –كما يبدو في هذا العمود – يتعلّق بالشكل، أو المظهر، في اللفظ، والوصف، والتشبيه والاستعارة والمشاكلة واقتضاء القافية، فضلاً عمّا في معيار كل باب من قيود فرعية أخرى، وربما كان لنا أن نستنبط، إذن قيام الذوق العربي على العناية بالشكل، لا من حيث تعبيره عن معنى مجرّد، وإنما من حيث تعبيره عن معنى محسوس يأنس إليه العقل، فإذا ما قبل العقل المعنى لم يبق للشاعر إلاّ أن يتجرّد لوضعه في قمقم الشكل من خلال اللفظ والإصابة والمقاربة والمناسبة والمشاركة، فَيَبْعُدُ بذلك عن عالم الفكر الإنساني، وعن محاكاة المشاعر الباطنة الغامضة، التي قد تتأبّى على العقل الصحيح »[2].

لقد كان لنظرة العرب الحسّية في إدراك الجمال إذاً، أثرها العميق في انصراف « الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدّى إلى الحواس، فيلذّها أو يؤذيها.. وقد أمكن (فيما بعد) ضبط القواعد التي تتحكم في الشكل، (لتصبح) هي قواعد الصنعة »[3]، وهكذا سيطرت الصنعة على الفكر النقدي الجمالي العربي، كما جعلت هذه النظرة الموضوعية إلى الجمال النقاد ينظرون إلى الشعر نظرة شكلية سطحية، تعتمد على الدلالات الحرفية والقوانين المنطقية، لا على الرؤى العاطفية والمواقف الفكرية النابعة من داخل الشعر[4]، ولعل هذا هو سبب إعجابهم ببيت ابن المعتز (من الكامل):

1) وانظُرْ إِلَيهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ * قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرٍ**[5]

يرى "عز الدين إسماعيل" أن هذا البيت "كان يعدّ قمّة في التشبيهات التامة، وإن كان لا يدلّ على إحساس صادق بالهلال، ولا يمكن أن يكون الزورق الفضي سوى نتيجة لعملية عقلية بحتة، فكل عنصر من عناصر هذا الشكل يتساوى مع ما يوازيه من ذاك، ولكن! هل يثير الهلال في النفس الشعور نَفْسَه الذي يثيره الزورق الفضّي المحمّل بالعنبر؟ إن الهلال يثير في النفس معاني ومشاعر لا حصر لها، يثير فيها

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد ـ العراق ـ 1986، ص 214.

(2) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي ـ سوريا ـ ط1، 1980، ص 169.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 171.

(4) ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوربي، مجلة المعرفة، دمشق العدد 204، 1979، ص 62.

(5) ابن المعتز، الديوان، ص 313.

مشاعر الطفولة التي تحبوا، ويثير فينا معاني الأمل في مستقبل بسام وضيئ، ويثير فينا الشعور بتجدد الحياة، وقد يثير فينا الإحساس بالضيعة وما أشبه، فإذا انتقلنا إلى الصورة التي كان من المفروض أنها ستقرب من نفوسنا واحدا من هذه المشاعر وتحدده، لم نجد بين هذه الصورة وأي شعور من تلك المشاعر علاقة، بخاصة حين نتذكر العنبر الذي لم يأت به الشاعر في الصورة إلا لأنه أقرب شيء يساوي ويوازي حسيا منطقة السواد المضيء الذي يقرب من اللون البني والذي يقع في منحنى الهلال.

كل هذا يخلص بنا إلى أن الصورة لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها في نقل مشاعر محددة في نفس الشاعر من جهة أخرى، كما أن الشاعر كان كثيرا ما يندفع وراء الصور الحسية التي تبدو له غاية الجمال، ويتغافل عما يمكن أن يكون بين الشعور أو المعنى الذي كان ينبغي عليها أن تنقله إلى القارئ من علاقة[1]، ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر في تصوير شعوره على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعا والتي هي صور تقليدية، ولعل "عبد القاهر الجرجاني" قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد*، ولكن أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة (الجامع في كل) دون النظر على ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف[2].

وقد أدّى اهتمام النقاد بالمظهر الخارجي للصورة إلى المبالغة في استخدام وسائل التعبير، بحدودها الشكلية السطحية، غير مهتمين بما كان لها من قيمة معنوية انفعالية في الشعر القديم؛ فالصورة الشعرية القديمة إذن صورة **حسية حرفية شكلية**، وقد استتبع ذلك صفة أخرى جوهرية هي (**الجمود**)، فلم يكن في الصورة أي خاصة عضوية أو حركية بل كانت عناصر جامدة، وكذلك كانت الصورة القديمة جميلة دائما لكنه الجمال الذي يتمثل للحس، وإعجاب الناس بها راجع إلى ذلك الجمال الذي يروع

---

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص (80. 81).

* على أن "عبد القاهر الجرجاني" يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل، مثل تشبيه الشيئ بالشيء شكلا كتشبيه الورد بالخد، والشعر بالليل والوجه بالنهار، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأوّل، وهو ما فيه حجة عقلية؛ كقولهم حجة كالشمس، ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل، ثم يعود فيقرر أن الشيئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه أرقى فنيا. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 90 وما بعدها.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 445 .

الحواس، لأن فهمهم للجمال كان يقف عند هذا المدى[1].

ومن طرائف الصور الشعرية في شعرنا العربي القديم والتي تجمع جميع الخصائص السابقة والتي يضرب بها المثل في السخافة والابتذال ذلك البيت الذي يصف فيه صاحبه نفسه مع مجموعة من الأشخاص جالسين قرب بركة ماء حيث يقول (من السريع):

1) **كَأَنَّنَا وَالمَاءُ مِنْ حَوْلِنَا *** قَوْمٌ جُلُوسٌ حَوْلَهُمْ مَاءٌ**[2]

حيث لا جديد في التعبير أو العمل أو الصورة، وفورا يقفز البيت الآخر المشابه له في التوظيف المعنوي والطريف هو أيضا، وهو للشاعر المعروف "ابن الرومي" (221 ـ 283 هـ) (من البسيط):

1) **أَقَامَ يَجْهَدُ أَيَّامَا قَرِيحَتَهُ *** وَفَسَّرَ المَاءَ بَعْدَ الجُهْدِ بالمَاءِ**[3]

ولكن ذلك كله لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة؛ أي الصورة التي ترسم مشهدا أو موقفا نفسيا وصفا مباشرا، وكذلك الصورة الخيالية التي تكسب المعنى خصوبة وامتلاء، ومن ذلك قول "امرئ القيس" في معلقته (من الطويل):

1) **وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ *** عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي**
2) **فقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ *** وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وناء بِكَلكَلِ**
3) **أَلَا أَيُّهَا اللَّيلُ الطَّويلُ أَلَا انْجَلِي *** بِصُبْحٍ ومَا الأَصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ**[4]

فهذه الصورة التي رسمها الشاعر ليست مجرد صورة حرفية أمينة لليل، لكنها صورة لليل الشاعر المليء بالهموم؛ فضخامة الهموم التي يعانيها الشاعر هي التي حولت الليل فجعلته كموج البحر الهدار، ومن خلال صورة الجمل الذي تمطى بصلبه وأردف أعجازه وناء بكلكله نحس بثقل الهموم على نفسه وكيف أنها انتشرت وامتدت في كل زاوية من زوايا نفسه في اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح .

هذا النوع من المشاهد التي يشكلها الشاعر، ويلونها بمشاعره غير قليل في الشعر القديم لكنه يُعرض في القصيدة كاللمحة العابرة، فلا يكون له أصداء في القصيدة من حيث هي كُلّ، وقد نجد في القصيدة

---

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، ص 81.

(2) هذا البيت مجهول القائل. نقلا عن محمد الجلواح، من صور الماء في الشعر، مجلة القافلة، الظهران ـ السعودية ـ العدد5، مجلد 56، ص 75.

(3) ابن الرومي، الديوان، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ـ ط2،2002 م، ص 27.

(4) امرؤ القيس الديوان، ص 68.

الواحدة ـ كما هو الشأن في معلقة "امرئ القيس" ـ صورة من هذا النوع هنا وصورة هناك، لكننا نضني أنفسنا كثيرا إذا نحن التمسنا خيطا نفسيا واحدا ينتظم في القصيدة كلها بكل ما فيها من صور أو مشاهد[1]. وربما كانت الصورة التي رسمها فيما بعد الشاعر "كثير" حين قال مخاطبا محبوبته "عزّة" (من الطويل):

1) **أَلَا لَيْتَنَا يَا عِزَّ كنَّا لذي غِنًى** *** **بعيرينِ نَرْعَى في الخلاءِ ونَعْزُبُ**

2) **كلانا به عَرٌّ فمَنْ يَرَنا يَقُلْ** *** **على حُسنها جَرْباءُ تُعْدِي وأجرَبُ**

3) **إذا ما ورَدنا منهلاً صاح أهلُهُ** *** **عَلينَا فما ننْفكُّ نُرْمى ونُضْرَبُ**

4) **نكونُ بَعيريْ ذي غنًى فيُضيعُنا** *** **فلا هُوَ يرعانَا ولا نحنُ نَطْلُبُ**[2]

ربما كانت هذه الصورة المفصلة نوعا ما تعبيرا صريحا صادقا عن موقف الشاعر النفسي؛ لأن أمنية الشاعر أن يجتمع الشمل بينه وبين محبوبته، وأن يكف الناس عن التدخل في هذه العلاقة والحديث عنها بما يفسدها، فإذا تحققت له هذه الأمنية فلا يهم بعد ذلك على أي صورة تكون حياته[3].

هذه الأنواع من الصور نصادفها كثيرا في الشعر القديم، وفيها نقع مباشرة على الدلالة الشعورية التي تحملها، دون تكلف للتأويل والتفسير، ذلك أنها تعتمد في تكوينها على عناصر يكون الإيحاء فيها مباشرا، وبمجرد أن يكتمل تكوين الصورة يكون الشعور الذي تحمله قد مثل لمداركنا في طواعية، وهذا النوع الأخير الذي مثلنا له بشعر "كثير" أَدْخَلُ من غيره في باب الإبداع الخيالي، لأن مقدرة الشاعر الابتكارية تتمثل فيه، على أن هناك من الصور ما يخفى إدراك مضمونه الشعوري حين يُعتمد تشكيل الصور على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر، وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها[4] .

وفي الأخير يمكننا القول إن الصورة الشعرية القديمة تقوم على المقاربة والمناسبة بين العناصر والأشياء المكونة لها؛ وتقوم أيضاً على الثنائية البلاغية التي تحتفظ باستقلالية عنصري الصورة، فلا يتداخلان إلا ما ندر، وتقوم من جهة ثالثة على توضيح المعنى أو شرحه أو زخرفته وتزيينه مما يعني استقلال الصورة عن

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)،(د.ت)، ص 82.

(2) كثير عزة، الديوان، جمعه وشرحه: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)،1971، ص 161.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 83.

(4) ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 84.

الفكرة، كما تضافرت صفات الوضوح، الحسية، الجزئية ،المنطقية ،الواقعية، لتخدم وظائف محددة هي الشرح والتوضيح، التحسين والتقبيح، الوصف والمحاكاة، أو بعبارة أخرى جعلت من وظيفة الصورة أداة للإقناع والتأثير، تخضع لشروط مقتضى الحال لا أداة للكشف عن تجربة خاصة ودلالة خفية، أو صياغة شكل إبداعي جديد تتفاعل علاقاته عضويا ونَتَعرَّف فيه وبه على الوعي الإنسان العميق(1)، ولا غرابة في هذا الموقف النقدي، وقد كان الاتجاه السائد « أن الجمال في الأشياء، ونحن نستكشفه »(2) وهذا يعني أن الجمال عند هؤلاء النقاد موضوعي، ينصرف الاهتمام على أساسه « إلى الموطن الذي يمكن أن تنضبط فيه العناصر الموضوعية للشيء الجميل »(3)، وعلى أية حال فإن الأمر قد أصبح معروفاً وشائعاً بما يكفينا مؤونة الإفاضة فيه، ولكن ما نريده في هذا المجال هو أن التناظر الذي نلمسه بين عنصري الصورة القديمة، أو بين الفكرة والمجاز فيها، يتلاءم تماماً ووعيها الجمالي الذي يرى العالم من خلال التكامل والتناظر(4).

---

(1) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 320.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 214.

(3) المرجع نفسه، ص 214.

(4) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا . (د.ط)، 1997، ص 48.

ثانيا . الصورة الشعرية حديثا:

« لقد تطورت الصورة في الشعر الحديث تطورا بعيدا، وارتبط هذا التطور غالبا بظهور الشعر الحر، أو بالشعراء الذين يكتبون الشعر الحر على وجه أدق وتمثل هذا التطور في تهشيم الصورة واختراق الشاعر لحدود المرئي والمعقول إلى اللامرئي واللامعقول، صانعا إطارا جديدا للمعقولات والمرئيات »[1]، وهذا التطور في طبيعة الصورة الشعرية تضافرت في إحداثه جملة من العوامل لعل من أهمها وأبرزها ما بات يعرف اليوم بمصطلح الخيال الشعري وكذلك التجربة الشعرية، وسنعرض فيما يلي لدور كل من هذين العنصرين في تحديد طبيعة الصورة الشعرية الحديثة وتغيير مسارها بعيدا عن نظريتي المحاكاة وعمود الشعر اللتان سيطرتا على تصورات النقد العربي دهرا من الزمن .

1) التجربة الشعرية:

لكي نستطيع الوقوف على طبيعة الصورة الشعرية عند "محمود درويش" ينبغي منذ البداية أن نستعرض السياق التاريخي في الوطن العربي عامة وفلسطين خاصة بعد ظهور الشعر العربي الحديث بشكله الجديد المستند إلى قيمتي الفهم الواعي بالمنطق التصويري الكامن تحت الشكل التراثي والتجديد فيه وتحديثه انطلاقا من هذا الفهم، ويتحدد فهمنا لهذا السياق بالوقوف على التجارب الشعرية للشعراء، وذلك لأن وظيفة الصورة الشعرية التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، وكلما كانت الصورة الشعرية أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا.

ويرى "محمد غنيمي هلال" أن التجربة الشعرية هي ‹‹ الصورة الكاملة النفسية أو الكونية، التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة ››[2].

---

(1) حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء والمحدثين، (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الوفاء، الإسكندرية . مصر. ط1، 2007، ص 131 .

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 383.

والمقصود بالتجربة الشعرية في مبحثنا هذا؛ مضمون العمل الشعري بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف، ولما يشتمل عليه من رؤية خاصة كانت أم عامة، وبمعنى عام فهي المحتوى البشري الذي يحمل الانفعالات الشعرية في صورتها الخيالية ويصعّدها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال في لحظة إشباعه، وتمثل التجربة الشعرية بهذا المعنى الوجه الثالث للغة الشعر، فلغة الشعر تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصورة الشعرية، وهذه الوحدة المتمازجة هي التي تقودنا في النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية تعتمد على طاقات اللغة الدلالية والإيحائية والتعبيرية[1].

والتجربة الجمالية في الشعر المعاصر هي التجربة الماثلة في حركة التجديد الأخيرة بعامة، والفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الشعر القديم، لأنها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة[2]؛ فإذا تتبعنا التجربة الشعرية في القصيدة العربية فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول فيها تبعا لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته في كل عصر من العصور أي تبعا لاختلاف الإطار الحضاري لكل عصر؛ ففي ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربي بالتعبير عن الحياة العامة تعبيرا تسجيليا، ولم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا في نماذج قليلة اعتبرت في عصرها ثورة وخروجا على المفهوم الشعري كما حدث بالنسبة لرأي النقاد في شعر "امرئ القيس" و"أبي نواس" و"بشار بن برد"...الخ، وحينما أخذ المد الكلاسيكي ينحسر عن الحياة الفنية . في أدبنا العربي . منذ نهاية الربع الأول من القرن العشرين بدأت الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية ومشاعرها ووجدانها وأحاسيسها الخاصة من خلال أزمة الإنسان الجديد الذي عاين الحياة كمشكلة في كل وجه من أوجهها، فعبرت عن الحب المحروم وعزلة الفرد عن المجتمع، والبحث عن الأمان في أحضان الطبيعة، والوجدانيات القلقة، إلى آخر هذه الموضوعات التي حفلت بها أشعار الرومانسيين[3]، وظلت الحركة الرومانسية مسيطرة على الذوق الشعري العربي حتى الحرب العالمية الثانية التي فاجأت الحس العربي وهو غارق في رومانسية حالمة هاربة، وانتهت الحرب العالمية الثانية وقد تمخضت . بالنسبة للعالم العربي . عن ثورات اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية، أدت مجتمعة إلى وعي أكثر بقضية الفن والفنان، وإلى انغماس أشد من الفنان في واقع مجتمعه، فأصبح التعبير الفني حصيلة التمازج الخلاق بين الوعي الذاتي

(1) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 225.

(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 13.

(3) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 226.

والوعي الجماعي، وبالتالي حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعا لهذه الثورات وتفجيرا لرموزها الحضارية والإنسانية، وتجليا واضحا لحركة هذه الثورات في تناقضاتها واندفاعها الصارخ[1].

ولقد بدأت التجربة الشعرية العربية الحديثة بداية فعلية من علامة الانهيار في تاريخ الهزائم: (1948 نكبة فلسطين)، من نقطة " الإشكالية " لتدخل عبر سنواتها الطويلة في مواجهة صعبة مع الذات والتاريخ، وفي سعي دائم مع حلم الحداثة، ولم تعد التجربة اجتهادا في إثبات هوية داخل سياق حضاري مثلما كانت تجربة النهضة أو الإحياء، وإنما أصبحت اختراقا لهذه الهوية وتفتيتا لها، ومُعَانَدَةً للعالم وتحطيما له؛ إنها تجربة الأرض المحمومة بألف سؤال وسؤال، ومن النقيض إلى النقيض كانت رحلة الشعر تتوزع في خطوط متباينة ومتعددة[2]، ومن هذه التجارب "التجربة النضالية" التي يصبح فيها الشاعر أضحية من أجل أن ينهض بالوطن، وقد صدرت جل دواوين شعراء الأرض المحتلة عن تجربة احتلال الأرض وضياع فلسطين، والمعاناة التي يلاقونها داخل الأرض وخارجها؛ فكانت نتاجاتهم ثمارا لتلك التجربة العميقة التي حفرت جداولها داخل ذواتهم الشاعرة كما هو الحال عند "محمود درويش" في (أوراق الزيتون) و(عاشق من فلسطين) و(آخر الليل) و(محاولة رقم 7) وغيرها من الدواوين، وعند "سميح القاسم" في (أغاني الدروب) و(دمي على كفي) و(دخان البراكين)، و"توفيق زياد" في (أشد على أيديكم)، وكما هو متمثل في دواوين "عز الدين المناصرة"، و"أحمد دحبور"، و"عبد اللطيف عقل"، ومعظم أشعار "فدوى طوقان"، و"حسن البحيري"؛ ومن ذلك ما يقوله "محمود درويش":

عُيُونُكِ شَوكَةٌ في القَلبِ
تُوجِعُني ... وَأَعْبُدُهَا
وَأَحْمِيهَا مِنَ الرِّيحْ
وَأَغْمُدُها وَرَاءَ اللَّيلِ والأَوْجَاعِ .. أَغْمُدُهَا
فَيُشْعِلِ جُرْحُهَا ضَوءَ المصَابِيحْ
أَعَزَّ عَليَّ مِن رُوحِي[3]

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

(2) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 152.

(3) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد. العراق. ط2، 2000، ص 41.

فهذه الأرض ـ كما هي الحال عند معظم الشعراء الفلسطينيين ـ الأم الكسيرة الجناح، والحبيبة السبية، وكلاهما يتطلب تضحية والفلسطيني هو الفارس المرتجى. يقول "سميح القاسم" في قصيدته (طفل يعقوب) مصورا ارتباط الإنسان بالأرض:

مِنْ هَذَا الصَّخْرِ .. مِنَ الصَّلصَّالِ

مِنْ هَذِي الأَرضِ المَنْكُوبَهْ

يَا طِفْلًا يَقْتُلُ يَعْقُوبَهْ

نَعْجُنُ خُبْزًا لِلأَطفَالِ(1)

فمن تراب هذه الأرض يأكل الأطفال؛ فيستمدون القوّة والحياة، فتصبح الأرض جزءا من تكوينهم ودمائهم .

وكان الشاعر "عبد الكريم الكرمي" (أبو سلمى) الجذع الذي نبتت عليه أغاني هؤلاء الشعراء الفلسطينيين على حد قول "محمود درويش"؛ حيث سخر حياته من أجل فلسطين حتى لقب (بزيتونة فلسطين) (2)؛ يقول في قصيدته (وراء الحدود) (من الخفيف):

1)**مِنْ يُنَادِي هَذِي سُفُوحُ بِلَادِي *** وَيُدَوِّي نِدَاؤُهَا فِي قَصِيدِي**

2)**أَوَلَمْ يَسْمَعُوهُ يَصْدَعُ قَلْبَ اللَّيْلِ *** يَعْلُو مُجَلْجِلًا كَالرُّعُودِ**

3)**أَوَلم تَنْظُرُوهُ يَسْرِي لَهِيبًا *** فِي لَظَاهُ يَمُوجُ ذَوْبَ القُيُودِ**

4)**يَتَحَدَّى القُيُودَ يَطْوِي السَّمَاوَاتِ *** فَهَذَا نِداءُ شَعْبٍ شَهِيدِ**

5)**يَا فِلَسْطِينُ هَذَا شَعْبُ الأَغَانِي *** فِي رُبَانَا وَحَالِيَاتِ العُهُودِ**

6)**وَالبُطُولَاتِ هَلْ تُضِيءُ وَكَانَت *** أَشْرَقَتْ مِنْ سُهُولِنَا وَالنُّجُودِ**

7)**حَدِّثِينِي يَا خَافِقَاتِ البُنُودِ.... *** هَلْ يُغَنِّي التُّرَابُ خَلْفَ الحُدُودِ**(3)

إن مثل هذه التجارب لا تثبت على درجة واحدة من الوعي والممارسة لأنها إيقاع الفلسفة المضطربة والواقع المنهار يوما بعد يوم، من الثورة الرومانسية الحالمة إلى الاغتراب والنفي، إلى الموقف الملحمي

(1) سميح القاسم، الديوان، دار العودة بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1973، ص 131.

(2) ينظر: عن عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا)، ص 20.

(3) عبد الكريم أحمد الكرمي، الديوان، دار العودة، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، (د.ت)، ص 221. نقلا عن عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا)، ص 20.

الحضاري، كما أنها تبتغي تجربة الحداثة الكلية، ولذلك تبدوا في حالة تقصي للثقافي بكل ألوانه التاريخية والأسطورية والمعرفية، ومعاناة بشتى ضروب التأمل والتقمص والاستبطان، عساها تقبض على المضمر في حياتنا والمفجع في أحلامنا، إلا أن الكلية تصطدم بتعقيد الرؤيا وانهيار المنطق، فلا تجد ما تتعلق به سوى الحلم المرادف للأسطورة أو الواقع على حد سواء[1]؛ يقول "درويش"

وَالحُلْمُ أَصْدَقُ دَائِمًا، لَا فَرْقَ بَيْنَ الحُلْمِ

والوَطَنِ المُرابِطِ خَلفَهُ ...

الحلْمُ أَصْدَقُ دَائِمًا. لَا فَرْقَ بَيْنَ الحُلْمِ

وَالجَسَدِ المُخَبّأِ في شَظِيّهْ

الحُلْمُ أَكْثرُ واقعيهْ[2]

والتجربة الشعرية المعاصرة هي تجربة إنسانية عميقة بما هي تعميق الوعي الذي يغذي الرغبة في التغيير، ويزيد من ثرائها الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن والذي يحولها عبر ثقافة واسعة إلى عوالم كبرى، لكن اتساع التجربة وثرائها الخصب لا يعني مطلقا إفراغ هذه التجربة من المحتوى الحضاري وتعليقها في فضاء الرؤيا الميتافيزيقية. وهي تجربة غامضة أيضا لأنها نابعة من الانفعال الذي ينبثق بدوره من أغوار النفس ومن حيز المعاناة الصادقة بفوضاها وتداخلها وديمومتها، وفي محاولة تحويل هذا الانفعال من خلال الرؤيا إلى حيز التشكيل، أي عقلنة هذا الانفعال ووضعه في مستوى مادي، وبذلك تضل التجربة محافظة على ظلالها العالقة وعلى الشعري الذي يتأبى أن يصبح أشلاء نثرية وموتا واضحا، ومن هنا يعود الغموض إلى عملية "التحويل" من مستوى الغياب إلى الحضور، من الفوضى إلى النظام، من النفس وانسيابها إلى القصيدة وهندستها، وهذا التحويل هو الذي يبقي التجربة متأرجحة بين معنى ظاهر وآخر باطن، بين وضوح يسنده غموض دائم[3].

ويرادف غموض التجربة الشعرية العمق والثراء والتعدد والانفتاح على كل ما يجعلنا نحس الجوهري في حياتنا، وهو نفاذ إلى قلب الوجود، وتحسس لآلام مفاصل تاريخنا المهزوم؛ هو الذهول الذي يغرينا بالتقرب من الشعر، وتخريج الوعي الظاهر والباطن، وبلوغ الانفعال والتحرك نحو التغيير، غير أن هذا

---

(1) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص (152 . 153).

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، محاولة رقم 7، ص (249 . 250).

(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 152.

الغموض قد يغدو إبهاما عندما يحيل التجربة إلى حطام للعقل وأشلاء للمنطق[1]، وتظل التجربة الغامضة قابلة للتواصل مع الآخرين رغم ثقلها الثقافي إلا إذا أفلحت في الحفاظ على انفعالها الصادق، وعلى توترها الوجداني المتموضع في سياق الواقع والتاريخ، وهذا ما نجده في أغلب أشعار درويش، إذ بالرغم من صعوبة هندسنها الفنية إلا أن القارئ يتواصل معها ويحسها بعضا من ذاته[2].

ونتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به، أفرزت التجربة الشعرية المعاصرة عدة نتائج من أبرزها ظهور فكرة (الحرية والالتزام والثورية)، فأصبح الشاعر من ثم مُطَالَبًا قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب، وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها وانخراطه في هذه التجربة وهذه الحياة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسببة لوجودها[3]، وضم هذا الإطار عددا كبيرا من الشعراء، منهم من اتخذه مرحلة كـ"السياب"، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التي يتناولها كـ"أحمد عبد المعطي حجازي" و"صلاح عبد الصبور" و"كيلاني سند" و"كمال عمار" و"محمد إبراهيم أبو سنة"، ومنهم من جعله مدارا لرؤيته الشعرية كموقف خاص مثل "البياتي" و"كاظم جواد" و"سعدي يوسف" و"مظفر النواب" و"شوقي بغدادي" و"محمود درويش" و"سميح القاسم" و"توفيق زياد" و"محمد مفتاح الفيتوري" و"محي الدين فارس" و"صلاح أحمد إبراهيم" و"الميداني بن صالح"، و"أحمد القديدي" و"مصطفى الحبيب بحري"...[4]. وإلى جانب هذا الموقف الاجتماعي كشكل من أشكال التجربة الشعرية كان هناك الموقف الذاتي الذي جاء نتيجة لاصطدام الذات بالوجود؛ فقد أدت الفلسفات العديدة والظروف التي مر بها المجتمع الإنساني إلى أهمية اكتشافات علم النفس . منذ "فرويد"(Freud) و"يونغ" (Jung) و"برغسون" (Bergson) . في زيادة الحاجة إلى إعادة اكتشاف هذه الذات خاصة وأن الإنسان المعاصر قد استطاع نتيجة التطورات الاجتماعية أن يتخلص من سيطرة العقل الجماعي، وحينما أراد الشاعر العربي الحديث كإنسان معاصر أن يكون مخلصا

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

(2) المرجع نفسه، ص (152 . 153) .

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 374.

(4) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 228.

لذاته ‹‹ اهتز أمام النظام الخارجي واهتزت القيم والمعايير التقليدية ››[1]، ومن ثم تولدت مشاعر ذاتية إلى جانب الموقف الاجتماعي كـ(الحزن واللَّانتماء والحسية الجمالية)[2].

وتعد (ظاهرة الحزن) وليدة محنة الذات داخل الحصار التاريخي المرعب في واقع عربي، لا يمنح الشاعر إلا لحظة الأسى والشعور بالتلاشي، إضافة إلى تأثير الثقافة الغربية (الوجودية والمأساوية) الحافلة بالحزن الذي يعود إلى إحساس فاجع بانهيار الحضارة الغربية والتعطش المعرفي والروحي في ظل تناقضات الحضارة الآلية، وتتجلى التجربة الحزينة في محورين: ينطوي الأول على حس أليم يلف الواقع ويضطرب في أحشائه، يقاسي ظلماته ويعاني غموضه دون أن يقوى على الانفصال عنه أو يرغب في الانسلاخ منه؛ إنه الحزن الذي تنحل فيه الذات في العالم ويكون معه الوعي العميق بغياب الجوهر مع إرادة حقيقية في استحضاره، إذ قد تنكسر به الطريق وتتلوى به المنعرجات، لكنه لا يفرط في القضية ولا يلغي الواقع أبدا[3]؛ يقول "محمود درويش":

.. وَلَكِنَّهَا وَطَنِي
مِن الصَّعْبِ أَنْ تَعْزِلُوا
عَصِيرَ الفَواكهِ عَن كُرَيَّاتِ دَمِي
وَلَكنَّها وَطَنِي
مِنَ الصَّعبِ أن تَجِدُوا فَارِقًا وَاحِدًا
بَينَ حَقلِ الذُّرهْ
وَبَينَ تَجَاعِيدِ كَفِّي
وَلَكِنَّهَا وَطَنِي ..[4]

أما التجربة الحزينة الأخرى فهي تجربة الاغتراب التي لا تنتمي إلى هذا الواقع ولا ترضى بالتواصل معه، بل ترى فيه مصدر أحزانها ونهاية حياتها، ولذلك ينبغي رفض المطلق والسعي لتحطيمه بوصفه مدار التحولات وساحة البحث والفرح القادم من الغربة والتضحية[5]؛ يقول "يوسف الخال":

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 257.
(2) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 228.
(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 161.
(4) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، (أحبك أو لا أحبك)، ص (219 ـ 219).
(5) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 162.

سَنَبْدَأُ غُرْبَتَنَا مِنْ جَدِيدْ
وَعَودَتُنَا ضَيَاعُ الغَرِيبْ
عَلَى أَرْضِهِ ضَيَاعُ أَمْرٍ
بِهِ لَا يُرْجَى رَجَاءْ[1]

والتجربة الشعرية الحديثة هي تجربة الزمن الحديث بكل تناقضاته وتحولاته، بما هو انبثاق من صيغة الوجود المغاير لطبيعة الوجود القديم، وانكسار لسياق التعاقب والنمو المنتظم في وحدة منطقية ذات أبعاد ثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) قابلة للإدراك العقلي اليسير؛ إنه زمن الانقطاع المعرفي والاختلال الشامل الذي يتمدد ويتكور ويختزل المسافات جميعها في لحظة واحدة هي لحظة التاريخ العضوي اللانهائي، ولحظة الحداثة الهاربة من ماض منهار تماما إلى حاضر يتسارع في الانهيار إلى مستقبل حلمي لا يكاد يأتي حتى يكشف عن انهيارات جديدة، وعلى هذا النحو يكون الزمن بحثا عن الواقع المحتمل وعن الوجود المستتر الذي يفضي في النهاية إلى الغموض؛ يقول "درويش":

كُلُّ أَرْضٍ أَتَمنَّاهَا سَرِيرًا
تَتَدَلَّى مِشْنَقَةْ[2]

وترتبط التجربة الحديثة من جهة أخرى بتجربة المدينة بما أنها رمز للمكان الذي تتجسد فيه كل تناقضات الحياة المعاصرة، ويرادف المكان الزمان فيتقمصه ليصبح بعدا شعريا ولحظة كينونة، ومعه يصبح العيش في المدينة ركوب قطار الزمن بكل ما فيه من تواصل وانفصال وتحمل المدينة العربية . رغم بعدها عن مدينة "أليوت" (Eliot) أو "بيرس"(Pierce) . زمنا عربيا موبوءا بألف عاهة وعاهة، فهي رماد الاحتراق السياسي والعذاب الاجتماعي والقهر العقائدي، وهي الفزع الغامض والكابوس المبهم الذي لا يتكشف إلا عبر ملابسات كثيفة معمقة، تكرس الغياب حينا والحضور الوهمي أحيانا أخرى، وبالتالي يمكننا القول إن الحداثة العربية ريف متضخم لا مدينة حقيقية، ألهبت نارا احترقت بها أحشاء الشعراء وتغنوا بلهيبها في أجسادهم حزنا فجائعيا وحزنا تموزيا[3]؛ يقول "أحمد عبد المعطي حجازي":

شَوَارِعُ المدينةِ الكَبِيرَةْ

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت . لبنان . ط1، 1979، ص 335.

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص 416.

(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص (167 . 168).

قِيعَانُ نَارٍ
تَجتَرُّ فِي الظَّهِيرَهْ
مَا شَرِبَتْهُ في الضُّحَى مِنَ اللَّهِيبْ[1]

فتجارب الشاعر مع المدينة مضنية ومريرة تجلت في كثير من أعماله الشعرية التي كشف فيها عن أن المدينة عالم مروع مخيف، يفتقد المرء فيها كيانه ولعل الكلمات (نار، ظهيرة، لهيب) توحي باحتراق الشاعر في موقدها[2].

وعلى الجملة يمكننا القول إن الصورة الشعرية قدرة فنية تعصرها التجارب الإنسانية التي تمليها الحياة في لقاءاتها المباشرة بالشعراء، ولكي تكون هذه الالتقاءات ناضجة فلابد أن يتسلح الشاعر بفهم واع لحركة التاريخ بكل ما يضطرم في أجوائها لأن في ذلك إثراء لثقافة الشاعر وقوة لموقفه، وإذا كان النقاد العرب القدامى قد عالجوا قضية الإبداع الشعري . ومنه الصورة الشعرية . فإن معظم آرائهم فصلت بينه وبين التجربة الشعرية . وإن كان لبعضهم باع في الاقتراب من المفاهيم الحديثة لبلاغة التركيبات الشعرية . حيث انصبت عنايتهم بالمتلقين، ضاربين صفحا عن ذلك الصهريج الذي تتحول فيه كل عناصر التجربة إلى مادة قابلة للتشكيل الفني .

2) الخيال الشعري:

إن النهج الصحيح الذي يقربنا إلى سدرة الصواب فيما يخص فهم الصورة الشعرية الحديثة متوقف على فهم مصطلح الخيال، فدراسة الخيال هي المدخل المنهجي لدراسة الصورة، وعلاقة القربى بينهما وشيجة ترتكز على أساس مكين متماسك وذلك لأن الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلاله فاعليته ونشاطه[3]، ويتفق أغلب النقاد على أن الأدب فاعلية جمالية تخييلية، وأن الخيال هو الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة والرؤيا المتميزة والتجربة الموحدة، وهو القدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عضوية توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعوري والفكري لدى المتلقي، فالخيال إذن ‹‹ أشمل من أن يكون فقط ملكة تستدعي الصورة المسايرة لعالم الإدراك المباشر، بل إنه قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع وتجعلنا نتخيل الأمور

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان ، دار العودة، بيروت . لبنان . (د.ط)،1973، ص 128.
(2) ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص 40.
(3) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

البعيدة ونبتعد عن الأمور الراهنة ››[1]، وتتجلى أصفى صور التخيل في الصورة الشعرية حيث يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي[2] ‹‹ وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية ››[3] والتي ‹‹ تتخلق من قدرة الخيال الذي يذيب الوحدات المتجمدة في كأس واحد، مع وجود تداخل منظم يقيم صلات ووشائج بينهما جميعا ساعةَ أن تعود في خلق جديد تتآزر وتتشابك فيه الأشياء››[4]، وغني عن الذكر أنه ‹‹ بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف إيحاءاتها ››[5]، على أن ذلك لا يعني انفصال (الإدراك) عن (التخيل) وخلوص هذا الشعر وذاك للعلم فبإمكان (التخيُّل) أن يوظف عملية الإدراك في نسق تصويري يتأدى به إلى غايته الجمالية من الصورة الشعرية[6] .

وإذا حاولنا أن نتتبع مفهوم الخيال وجذوره التاريخية فإننا نكتشف أن هذا المصطلح هو بالدرجة الأولى مصطلح فلسفي انتقل إلى مجال الدراسات النقدية والبلاغية في التراث الغربي أو العربي على السواء، وقديما أشار "أرسطو" إلى هذا الخيال الشعري في مواضع كثيرة وأرجع إليه القدرة على الجمع بين الصور[7]، فاعتبر أعظم شيء هو الإصابة في استعمال المجاز هذا الشيء العزيز الذي لا يستطيع الإنسان أن يتعلمه من غيره، وهو أيضا سمة خاصة للعبقرية لأنه يعتمد على اللقانة ونفاذ البصيرة في إدراك وجه الشبه بين أشياء غير متشابهة[8]. بالرغم من هذا فقد حدَّ "أرسطو" من سلطان هذه الملكة فرأى أن على الشاعر أن يجعل من الخيال صنَّاعا محكما وأن عليه أن يصور الأشياء كما كانت وتكون[9]، وهكذا يعيب "أرسطو" الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه[1]؛ ومنه يمكننا القول

---

(1) جان ستاروبنسكي (Jean Starobinski)، النقد الأدبي، ترجمة: بدر الدين قاسم، مراجعة: أنطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، دمشق ـ سوريا ـ (د.ط)، 1976، ص 165.

(2) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر ـ ط2، 2002، ص 154.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة ـ مصر ـ ط2، 1979، ص 78.

(4) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأ المعارف، الإسكندرية ـ مصر ـ ط2، 1988، ص 403.

(5) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 79.

(6) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 154.

(7) ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ـ مصر. (د.ط)، 1970، ص 46.

(8) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 87.

(9) ينظر: المرجع نفسه، ص98.

إن الإغريق في نظرتهم إلى الخيال كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تُقنِع العقل وتتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول، كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامح في الخيال[2].

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين ("ابن سينا"، "الكندي"، "ابن رشد"...الخ)، فكان الخيال في نظرهم القوة النفسية التي تأخذ موقعها ما بين الحس والعقل، وتمارس فعاليتها في مادة الصور التي ترسخ في الذهن مع عملية الإدراك الحسي، فالتخيل إذن حسي وتجريدي، ومهما تباعد عن الواقع وشكل صورا مبتكرة تنأى عن العالم الحسي فإنه يبقى دائما على صلة بهذا الواقع المحسوس، ولذلك يظل طاقة محدودة لا تبلغ مرتبة العقل السامية، ولا تعدو أن تكون أداة تتوسط العقل والحس وتساعد العقل على الإدراك الكلي والتفكير المجرد، لكنها في حد ذاتها يتأبى عليها تجاوز مرتبة الحسي والجزئي وبلوغ الكلي والمجرد[3] .

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيال الشعري لا يتجلى في التراث النقدي والبلاغي العربي بالقدر الكافي الذي نلحظه عند الفلاسفة إلا أنه كان يقوم على مقومين أساسيين هما: العقلانية والحسية الذين يعدان مصادرة عامة يتفق فيهما الفلاسفة والنقاد، هذه المصادرة التي تتعاضد مع مفهوم (الصنعة) الشائع لدى النقاد والبلاغيين العرب منذ القرن الثالث، ويلبي حاجتهم في تأكيد تصور الشعر على أنه عمل تخييلي عقلي، أو فن القول بقواعده الثابتة وأصوله الصارمة[4].

وفي ضوء مفهوم الشعر الذي كان يقاس على الخطبة كفن للإقناع نفهم لماذا ركز النقد العربي القديم على عملية (التخييل) أو ما يسميه الدكتور "جابر عصفور" (سيكولوجية التلقي)[5]، وهذا يدعم فكرة (مقتضى الحال) في جانبها الخارجي التي تراعى فيها علاقة النص بالمتلقي أكثر من علاقة النص بالمبدع وعالمه الداخلي.

وفي غلبة المد العقلاني على التراث النقدي والبلاغي عند العرب والاعتقاد الصلب بأن الشعر تخيِيل ذهني، جمدت فاعلية الخيال الشعري في نموذج ثابت ميزته الكبرى الوضوح والتمايز، والتناسب العقلي

---

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 120.

(2) ينظر: محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 46.

(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 303.

(4) ينظر: جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص (85 ـ 86) .

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

بين علاقات العالم البعيدة، هذا التناسب الذي لا يُطلب منه أن يكون واقعيا وإنما يكفي أن يُؤلَّف في شكل يرتضيه العقل، أي ينبغي له البقاء في مدار الممكن دون المستحيل، ومن هنا وجب احترام قوانين العقل وقوانين العالم الخارجي، بحيث يُرفض أي فعل خيالي قد يصيب هذه القواعد وتلك القوانين بإشكال أو تناقض أو غموض، وهذا ما أكد عليه حازم القرطاجني مما جعله يقيِّم الشعر بمقاييس منطقية خالصة[1] .

هذه إذن هي صورة الخيال عند العرب القدامى وهي تنحصر في الجزئية والحسية والوضوح والعقلانية، ولم يتح لها أكثر من ذلك تحت تأثير النظرة الفلسفية السائدة، والغاية الاجتماعية التعليمية في غياب الفكر الصوفي الذي منح الخيال مرتبة سامية مثلما نجدها عند "محي الدين بن عربي" الذي يرى أن الخيال هو أعظم قوة خلقها الله؛ إنها القوة المبدعة التي توازي قوى العقل عند الفلاسفة والتي أكد عليها نقاد الرومانسية الكبار مثل "كولردج"(Colridge)، و"بليك" (William Blake) الذين يقولان بأن إدراك المطلق وتفسير العالم إنما هو أمر يرتكز على الذوق والتجربة الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق، فالخيال عند "ابن عربي" أداة المعرفة الخالصة المتميزة عن المعرفة العلمية لقوانين الطبيعة، له القدرة على بلوغ ما يعجز عنه العقل، ولذلك فهو أسمى مرتبة وأكثر يقينا، يتخطى الشعور الواقعي المألوف إلى شعور باطني عميق، ويتجاوز المعقول والمعلوم إلى معركة كلية متسامية[2]. والواضح من تناول نقاد العرب الكلاسيكيين بمباحث الخيال أنهم لم يربطوا بينه وبين الصورة لأن كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر[3]، فانشغل النقاد الكلاسيكيون بالبحث في القدر الذي فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المجاز .

وحينما ظهرت الكلاسيكية كاتجاه أدبي محدد في القرن السابع عشر وفي أعقاب عصر النهضة، كان من الطبيعي أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند "دريدن" (Dryden) و"بوب راسين" (Bob Racine) وغيرهم من الشعراء والكتاب؛ واتبعت هذه المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليوناني القديم في نظرته إلى الخيال فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن، فتضاءلت قيمة الخيال وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة لا تخضع لسلطان، وأن إطلاق الفنان لمثل هذه الملكة

(1) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص، 133، 139، 294.

(2) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 51.

(3) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 168.

من شأنه أن يتيح للقوى الخفية في أعقاب النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط، فينتشر في نفس الإنسان كل ما ينافي العقل[1] .

وخلاصة القول أن مفهوم الخيال القديم كما عند "أرسطو" والعرب والكلاسيكيين كان عقبة في سبيل فهم الصورة وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث، لأن الخيال والوهم . باستثناء بعض الآراء والإشارات . شيء واحد عند أولئك جميعا ويجب الحذر منه في الأدب وفي الأحاديث العامة، بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان، فقيدوا الشاعر بقيود نظرية المحاكاة لئلا يضل في متاهاته .

وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال بفضل الفيلسوف الألماني "كانت" (Kant) الذي يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان وأنه لا غنى لأي قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره، وبعد "كانت" أتى الرومانسيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم فتتبعوه في تقدير الخيال وفهمه فهما حديثا على أنه التفكير بالصور على حسب طرق فنية تختلف من مذهب فني لمذهب فني آخر، وهكذا بدأت النظرة إلى الخيال تتغير منذ أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وحقق الخيال انتصارا هائلا في الثورة الرومانسية التي كانت ثورة غير عادية للإحساس الخيالي[2]، وكان من أبرز من بحث في الخيال وأثره في الصورة الشعرية من الرومانسيين "ووردزورث" (Wordsworth's) و"كولردج"؛ أما "ووردزورث" فلم يعن بالبحث في الخيال بقدر ما عني بأثره في الصورة الشعرية والفنية، والخيال عنده هو القدرة الكيماوية التي بها تمتزج بها . معا . العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما، وفي هذا كله أصبح الخيال . في مجاله الفني . ذا مكانة تفوق قوى العقل، على شرط أن تكون الصورة التي ينتجها متسقة متآزرة تتآلف على تصوير الحقيقة، كما فرق "ووردزورث" بين الوهم والخيال، فقرر سمو الثاني وخطر الأول، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عَرَضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر الموضوعات التي يلاحظها أصيلة في شكلها ولونها .

(1) ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 37.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (417 . 418).

وأما "كولردج" فقد تأثر بفلسفة "كانت" في تفرقته بين الحكم الجمالي والحكم العقلي، كما أفاد كذلك من صديقه "ووردزورث" في دراسة الخيال[1]، ويقسم كولردج الخيال إلى نوعين أولي وثانوي؛ يقول في ذلك: ‹‹ إنني أعتبر الخيال إما أوليا وإما ثانويا فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي نوعية نشاطه؛ إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقعي إلى مثالي، إنه جوهري حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها ـ باعتبارها موضوعات ـ في جوهرها ثابتة لا حياة فيها، أما التوهم فهو على النقيض من ذلك لأن ميدانه محدود وثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، امتزج وتشكل بالظاهرة التجريدية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة (الاختيار)، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه
يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني ››[2].

إن الخيال الأولي في رأي "كوليردج" هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه "كانت" (الخيال الإنتاجي)، فكل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق ويصطحب دائما بالوعي الإرادي، وهو يتفق مع الخيال الأولي في نوع عمله، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد مجاله الفن، وهذا النوع من الخيال يدعوه كانت الخيال الجمالي[3]، وفي الخيال الثانوي تتجلى في ـ رأي كولردج ـ القوة العليا على تمثيل الأشياء، إذ إنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة

ويرى "كولردج" ما يراه "شلنج" (Clng) الألماني من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 412.

(2) محمد مصطفى بدوي، كولردج ، دار المعارف، القاهرة ـ مصر. ط2، ص (156 ـ 157).

(3) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 413.

متفرق في الطبيعة[1].

الخيال الشعري عند "كولريدج" إذن قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية، فهو مصحوب دائما بالوعي، وفي داخله يتم التوحد دائما بين الفنان وبين المعطيات الخارجية عن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر، كما فرق "كولردج" بين الوهم والخيال فرأى أن التوهم شكلا للذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، فهو يجمع من ثم بين جزئيات باردة وجامدة كضرب من النشاط الذي يعتمد على العقل مجرَّدًا من حالة الفنان العاطفية[2]، فإذا كان الخيال الشعري خيالا خلاقا موحدا ومركبا يوجد مع الإرادة، فالتوهم لا يوجد ولا ينتج إنتاجا حيا، إذ يظل عمله محصورا في جلب الصور المتباينة الثابتة المحددة لشَبَهٍ ما فيما بينهما، وتظل هذه الصور بعد تجميعها كما لو كانت وهي مفرقة بدون علاقة طبيعية حية؛ ‹‹ إن الفرق بين الطاقتين أنه لو أزيلت حواجز الحس لكان الخيال جنونا والوهم هذيانا، ففي حالة الهذيان يفرغ العقل محتوياته في صورة مضطربة مفككة خاضعة لقانون التداعي، أما في حالة الجنون فإن العقل يعمل في حدود فكرة واحدة مسيطرة يرى الأشياء كلها من خلالها ››[3] .

ومن أهم وأخطر القضايا التي طرحها "كولردج" في عباراته والتي ارتبطت بنظريته في الخيال هي قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني، فالخيال الشعري هو الذي يحقق الشكل العضوي وهو ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من فكرة في نفس الشاعر، وهذا الشكل العضوي هو إتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الفني[4]، والعلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفني علاقة ترابط سَبَبِي فوحدة العمل لا تتحقق بدون الخيال، كما أنه لا وجود لخيال بدون تحقيق لهذه الوحدة، وهذه الوحدة هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس؛ ‹‹ فالخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس في القصيدة، فتتحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر ››[5].

وقد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية اعتبار "كولردج" للصورة الشعرية مرادفة للإحساس والعاطفة وجعلها أساس الوحدة العضوية في العمل الفني، ‹‹ فالصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 413.

(2) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 80.

(3) المرجع السابق، ص 81.

(4) ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص (92 . 93).

(5) المرجع نفسه، ص 158.

معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها››[1]، وهذا يعني أن الصور الجزئية في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد وأن تكون صورا إيحائية ولا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية ‹‹ فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور، وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير والوصف ››[2]. وهكذا استطاع "كولردج" أن يصل إلى فهم جديد للفن من خلال بحثه في الخيال؛ ‹‹ فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كُلٍّ عُضويٍّ حيٍّ، ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص

الذي يميزه، والذي ينبع من باطنه وينساب في أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك››[3].

كان هذا الاكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم الخيال، ولقد ترك بصماته على الفكر الجمالي بعد ذلك، حتى إن الدكتور "مصطفى بدوي" يرى أن تأثير "كولردج" على المدارس الأدبية من بعده لا يقتصر على مدرسة نقدية بالذات، بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم ... فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفهم منه، وآمنوا بقدرة الخيال وبالتالي بقدرة الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة، ودافعوا عن اكتشاف الحقيقة وعن الموقف الشعري والتفسير الخيالي في عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية، أما النقاد السيكولوجيون فقد وجدوا في تحليله للعقل الإنساني أثناء عمليتي الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أثناء عملية الإبداع الفني[4] .

وقد أثرت هذه النظرة الجديدة للخيال في مجموعة من الفلاسفة والأدباء الذين ضاقوا ذرعا بالأساليب التقليدية في التعبير الفني؛ فعن طريق هذا الخيال انفصلت التجربة الشعرية عن الواقع الذي كانت قائمة فيه بعد أن أوقف "كانت" موكب العقلانية المنتصر، وكشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشري من كل جانب ثم أشفق عليه ففتح الأمل الخلفي عن طريق القلب أو الإيمان أو العقل العملي

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، ص (108 . 109).

(2) المرجع نفسه، ص (108 . 109).

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (305 . 310).

(4) ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص 106.

كما يسميه، ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل "شلنج" و"شوبنهور"(Schopenhauer) حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند "نيتشه" (Friedrich Nietzsch) الذي يرى أن العلم في صميمه ظاهرة جمالية وأن ملكة الخلق والإبداع هي السبيل الوحيد إلى المطلق، وأن الشيء الوحيد الذي يبرر العالم والوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية[1].

و"نيتشه" في الواقع حلقة في سلسلة طويلة بدأت بـ "كانت" إلى كولردج و"شوبنهور"، وامتدت بعدهم إلى "بودلير" (Baudelaire) و"رامبو" (Rambo) و"ملارميه" (Mallarmè) و"بول فاليري" (Paul Valèry) "وسان جون بيرس" (Saint-JohnPerse)، ويعد "إدجار ألن بو"(Idgare Allan Pau) (1809م ـ 1852م) من أخلص المتأثرين بفلسفة "كانت" المثالية فهو يستغرق في الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الأحلام بعالم الحقيقة[2]، ولقد أوضح "بو" نظريته في الخيال الشعري ـ التي تعد المعالم الرمزية الأولى في محاضرته (المبدأ الشعري) سنة 1848 ـ، واستطاع أن يؤثر أبلغ تأثير في الرمزيين من بعده باستغراقه في الخيال، واعتماده على الخلط والنقل بين وظائف الحواس معتمدا في ذلك على ملكة الخيال أو المخيلة .

ويعد الشاعر الفرنسي "بودلير" من أبرز المتأثرين بفلسفة "بو" في الصورة والخيال، فقد أعلن أول شرط ضروري لممارسة فن سليم وهو الاعتقاد في الوحدة الكاملة، وأن وسيلة تحقيق هذه الوحدة هي قوة الخيال[3]، كما ساهم "بودلير" أيضا في نشأة الفن الحديث عن طريق تحليله للمخيلة؛ فهي عنده الملكة الخلاقة التي تتربع على عرش القرارات الفنية فـ ‹‹ المخيلة تفك العالم كله؛ إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالما جديدا بمقتضى قوانين تنبع من أعماق النفس ››[4]، هذه الملكة هي التي تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من واقعيته ويسميها "بودلير" (الحلم) كما يسميها في أحايين أخرى (الخيال أو المخيلة)، ويصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة ‹‹ إنها ملكة مبدعة لا مدركة، تسير على خطة دقيقة واضحة فلا تخضع للصدفة ››[5]، وتوضح أشعار "بودلير" ما يعنيه بهذا الحلم، فالقصيدة لديه تعبير بالصور عن

(1) ينظر: عبد الغفار مكاوي، (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، تأليف هوجو فردريتش (Hugo Friedrich) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1972، 1/ 312.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 312.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 315.

(4) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص (96 ـ 97).

(5) المرجع نفسه، ص (92 ـ 93).

بناء ذهني وروحي معا في رموز مشتقة من العالم ثم يلقي بهذه الصور المركبة المثالية الخالدة لتشع مرة أخرى، فالظواهر الواقعية والطبيعية لديه تعدم دلالاتها الخارجية المألوفة، لتصبح رموزا لحالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدد؛ يقول "بودلير" في قصيدة (كلُّها حقيقة) (tout entiere):

أَيُّهَا التَّحَوُّلُ الرَّمزِيّْ

الذِّي صَهَرَ جَمِيعَ حَوَاسِي فَوَحَّدَ بَيْنَهَا

إِنَّ نَفْسَهَا لحَنٌ مُوسِيقِيٌّ

وَصَوْتُهَا إِيقَاعُ سَاحِرٍ مِثلَ عَبَقٍ ذَكِيٌّ [1]

ويعد "بودلير" واحدا من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم، فثاروا على تلك العادات والتقاليد من خلال مقتهم للروتين ومطالبتهم المستمرة بالتجديد، وقد حدث أن قال ذات مرة في حديث له: ‹‹ أتمنى أن أرى مراعي حمراء و أشجارا زرقاء ››[2]، فليس ثمة مراع حمراء وأشجار زرقاء في الوجود العيني، أو في العالم الطبيعي، ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخيل والرؤيا، فهذه الصور هي من خيال الذات البودليرية وليست من ذات الوجود[3]، وقد أثرت مبادئ "بودلير" وأشعاره أبلغ التأثير في أشعار "رامبو" من بعده، فنظم شعرا في مثل هذه المراعي والمروج العجيبة[4]، واستطاع "رامبو" بأشعاره أن يحقق الأفكار النظرية التي خطط لها "بودلير"، فالشعر لدى "رامبو" هو ذلك الذي يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التي تنطلق إلى المجهول وتتحطم عليه[5]، وقد أخذ "رامبو" مفهوم التفكك كعمل للخيال كما رأينا عند "بودلير" ‹‹ فالواقع عنده قد أصبح يحتمل من التعديل والاتساع والتشويه والتمزيق والتوتر بين الأضداد ما يجعله مجرد معبر إلى الواقع أو مرحلة انتقال إليه ››[6].

أما "مالارميه" (1842 . 1898) فيرى أن الخيال ‹‹ صورة أولية عقلية أو ذاتية يسقطها الشاعر على الظاهرة التي يراها ليحولها إلى علاقات أو رموز تدل على ذاته وكيانه هو... ولا يتم هذا إلا بنظرة مطلقة تستطيع أن تنفذ في الظاهرة دون أن تتحول عن ذاتها لترى فيها رموزا عن حركتها وجوهرها

---

(1) بودلير، أزهار الشر، ترجمة: محمد أمين حسونة، مطابع جريدة الصباح، القاهرة. مصر. (د.ط)، (د.ت)، ص 96.

(2) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص 33.

(3) ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية (في كتابات الشعراء المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين)، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر. ص (76 . 77).

(4) ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص 98.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 108.

(6) المرجع نفسه، 135.

الباطن ››[1]، ‹‹ إن كل ما كان خاصا فإنه يمر لمحا وغامضا، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف وإنما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحي للقارئ ››[2]، وأصبحت القصيدة عند "مالارميه" توحي بالعديد من المعاني والظلال والذبذبات والإشعاعات، إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة بل وتريد أن ترف وتتردد.

وهكذا تطور الخيال عند الرمزيين تطورا هائلا فأصبح الشاعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده، ولكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام المألوف الذي يرتب الأشياء في العالم الخارجي، كما استطاعوا أن يثبتوا أنه ‹‹ أقدر الأساليب على جعل الصور تتشابك مع بعضها البعض بطريقة غير واقعية، مع إضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها ››[3] .

واعتمادا على انجازات الرومانسية والرمزية حول نظرية الخيال، جاءت الحداثة لتوسع الإطار وتتم المسار، رافعة الخيال إلى الذروة بوصفه أداة الإبداع والرؤيا التي تحيل التجربة إلى قصيدة تنقلها من عالم الانفعال والمجهول إلى عالم الوجود القابل للفهم عبر لغة جمالية، وهو الذي يعانق الواقع في ماديته الصماء ليصلها بالروح، ويقيم الحيلولة بين الذات والعالم ويجسدها في شكل فني، فلم يعد الخيال وسيلة تعين على الإقناع أو تقريب الصورة ذهنيا، بل أضحى الفعل الإبداعي الذي يلقي عن الشعر أثقال التقرير والوضوح، ويحرره من قيود العقل ورواسب التجريد الفلسفي، ويمكنه من كشف جوانب التجربة الشاملة، وخبايا الذات الباطنية، والقدرة على صياغة الصورة المبتكرة واستخراج الدلالة البنيوية التي تتولد من تعارض صوفي يجمع المتعارض والمتناقض والمتناهي، وأصبح الخيال الحديث يستحضر الغائب والغريب، ويفجر المكبوت في التجربة واللغة، ليخرجه على نسق إيحائي حافل بالتعدد والتلبس، لا يهدف إلى فهمه وتحديده، بل إلى تحسسه وتمثله بعين الخيال الذي تتداخل فيه الحدود، وتلتقي فيه المادة بالروح، ويكون مسرحا للقراءة والذهول للبحث والوعي الجمالي الجديد المفارق للوعي الجمالي السائد[4]

.

(1) المرجع نفسه، ص 228.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، ص 68.

(3) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص 221.

(4) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص (307 ـ 308).

كان هذا عرضا تاريخيا لتطور الخيال وأثره في الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربي، وقد انتقلت هذه المفاهيم الغربية للخيال إلى الشعر العربي الحديث مع الثورة الرومانسية[1]، وتمثل الإسهام الرومانسي في الشعر العربي لدى شعراء كثيرين مثل "إبراهيم ناجي" و"علي محمود طه" و"محمود حسن إسماعيل"، كما تمثل عند شعراء المدرسة الحديثة لدى "السياب" و"حجازي" و"محمود درويش"وغيرهم[2].

ابتغى الخيال العربي الحديث التقرب من طبيعة الشعر كذات مفارقة للواقع، وكعالم خاص يتم فيه التحرر من وطأة المادة وثباتها وجمودها الهندسي داخل أقانيم التقليد والسلطة، وراح يبحث عن أرض الغرابة ومملكة الحداثة الحلمية التي يؤسس فيها الشعراء (مدينتهم الفاضلة)؛ هذه المدينة الهاربة (المدينة اليباب) أو البديل الذي يجد شرعيته في الحلم والذات، في المعقد والغامض، الجديد والأسطوري، هذا البديل الذي أفرزته حداثة غربية متطرفة أو قل مدينة مناقضة للمدينة الكلاسيكية منذ العهد الرومانسي إلى اليوم، وهي التي غذت بشكل سحري كثيف الخيال الحديث للشعراء العرب[3]. وهذا الخيال الذي تبلور في ظروف معرفية مضطربة منذ الخمسينيات إلى اليوم، هو الذي مكن الآلية الشعرية من بلوغ آفاق فنية واسعة ومتقدمة، سواء على مستوى الرؤيا أو التشكيل، وجعل النص الشعري يتفتح على عوالم جمالية ودلالية خصبة لم تتح للشعر العربي من قبل .

ويصل الخيال العربي الحديث في معاناته للتاريخ المهزوم وللذات المنكسرة إلى حد فاجع وصورة رمادية تدفع به إلى ذروة الغموض الذي يكون شاهدا على ضبابية الواقع المنهار من جهة، وعلى عجز الخيال العربي في الخروج من رماد الواقع (كطائر الفينق) من جهة ثانية، وعلى خلل صميمي في بنية الخيال المتفرد بين العلم والأسطورة من جهة ثالثة، وإذا كان للغموض الشديد ما يفسره ويبرره بالقياس إلى وضوح الخيال، فإنه لا مبرر لهذا الخيال المبهم غير هذا التيه في فضاء مجهول مفرغ من دلالات الواقع والتاريخ، والتلذذ بذات مجردة متضخمة تعاني انفصاما داخليا وخارجيا وتعوض عن غيابها وانكسارها بشطحات صوفية وميتافيزيقية تؤدي بالخيال إلى السطوح المعمقة والرؤى الضبابية والدلالات المغلقة، كما أن آفة الجموح والتطرف في السعي وراء المطلق الغريب قد دفعت هذا الخيال إلى التطاول والانفصال عن الواقع، والافتتان بذاته وبقدرته المطلقة على العبث بالوجود، وتأليف شكلانية مزيفة أو خرافية ذهنية.

(1) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 128.

(2) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 307.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص (309. 310) .

وإذا قدر للخيال الشعري العربي في ظل الحداثة أن يجعل الغموض خاصية شعرية جيدة، تزخر بالتعدد الدلالي والإيحائي المتفتح على قراءات كثيرة، تمنحه أبعادا جمالية وتاريخية عميقة فإن سقوط هذا الخيال في هاوية الإبهام مرات كثيرة لا يجعله غريبا فقط عن المجتمع بل منافيا للشعرية في أصلها، مما يستدعي مراجعة الجذور الفلسفية والجمالية التي أَلَّفت نظرية الخيال الشعري العربي الحديث التي تعود في قدر هائل منها إلى الغرب، ومحاولة تأسيسها على مبدأ التفاعل الخصب الأصيل بين حداثة الغرب وموروثنا الفكري الجمالي القومي بشكل يصبح معه الخيال أداة إبداعية تبلغ الأعماق والكليات دون الانسلاخ عن الواقع والتاريخ، والجدة المبتكرة دون الانغلاق في التجريد الصوفي، والغموض المتفتح بعيدا عن الإبهام[1] .

بهذا المنظور لدور الخيال في إنتاج/ إبداع الصورة الشعرية ومكان الواقع فيها، كانت هذه الصورة المجال الرحب الذي تجلت فيه حداثة القصيدة العربية، فلم تعد الصورة الشعرية مجرد علاقة بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباه للخيال الشعري سرعان ما ينطفئ وسط كثافة الظلام التقريري، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته؛ أصبحت أداة توحيد بين أشياء الوجود وإعادة تركيب بها نمتلك الأشياء امتلاكا كليا والشعر الذي يعتمد الصور هو فعلا فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود[2] .

ومن خلال هذا العرض لطبيعة التجربة الشعرية والخيال الشعري يمكننا أن نستخلص أبرز خصائص ومميزات الصورة الشعرية الحديثة والتي يمكننا القول إنها تعدت المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر، ويفرغها من محتواها الوجداني وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم النقاد المحدثين للصورة الشعرية ومفهوم النقاد الأقدمين لها. وقد أكد بعض النقاد أن ثمة انقلاباً جذرياً قد أصاب الصورة الفنية في الشعر الحديث، فلم تعد الصورة مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة يمكن الاستغناء عنها من دون أن يختل المعنى كما في الشعر الكلاسيكي والتقليدي المعاصر، بل أصبحت الصورة الحديثة داخلة في صميم النص الشعري بطريقة بنائية حيوية، وأصبحت الصورة هي الفكرة، ولا انفصال بينهما فالصورة ليست مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور لأنها الفكر والشعور ذاتهما[3]، كما تغيرت العلاقة بين عناصر الصورة، بشكل أصبحت فيه

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص (309 . 310).

(2) ينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية، بيروت . لبنان . ط2، 1988، ص 27. نقلا عن محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 154.

(3) ينظر: محمد محسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة . مصر. (د.ط)، (د.ت)، ص 33.

هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر، لا على تجاوزها وتقابلها، أي تمَّ الانتقال (من الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة)، ‹‹ والشاعر يفكر بالصور وهذا يعني أن مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء أو أن يشبه هذا بهذا أو يذكر هذا، وإن كانت العلاقة جزءاً أساسياً من الصورة ››[1].

ومن أبرز خصائص الصورة الشعرية المعاصرة أيضا (**التفكك واللّاواقعية**)؛ « فعالم الأفكار . وهو بطبيعته غير واقعي . يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، لكن هذه المعانقة ليست فناءً للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء؛ أي انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع بل العكس؛ تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة، ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[2]، ولهذا نجد "عبد الله حمادي" يؤكد على أهمية الصورة الشعرية لا بوصفها تركيبة عقلية أو عاطفية مثلما هو الشأن في كتابات النقاد القدامى، بل ينبني مفهوم الصورة لديه على الجدلية العقلانية واللاعقلانية رابطا ذلك بتطور عنصر الذاتية والتي تعني الرؤية الفردية الخاصة بالمبدع وهي مصدر التنظير الشعري، فالصورة الشعرية تقابل الرمز اللاعقلاني، وهي طريقة لتعامل الإنسان مع الأشياء من منظور حداثي، وهي أيضا رؤية من خلالها يعيد الشاعر بناء تصورات جديدة للأشياء، والشاعر في ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية يتحول إلى راء يقلب المفهومات ويشوشها لأن ذاتيته ‹‹ خولت له التحرك لاعتبارات وفعاليات يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إشارته ورحمته، فمن هذا المنطق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد الواعي ...››[3] .

« إن تأكيد "عبد الله حمادي" على استعمال اللاعقلانية التي تعتمد على الإيحاء أمر مكنه من إدراك حقيقة الصورة الشعرية ورصد تطورها وهو بهذا الدأب تجاوز المفهوم السطحي للصورة الشعرية، ذلك المفهوم الذي طالما كرس حضور علاقة المشابهة بين طرفي الصورة مخضعا طرفي التشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية »[4]. من هنا يمكننا القول إن الصورة الشعرية صورة ذاتية لا صورة واقعية؛ بحيث لا يمكن إعادتها إلى مصدرها في الواقع فهي صورة فنية تمثل عالماً مستقلاً بذاته؛ إنها خلق وليس محاكاة، لأنها

---

(1) المرجع نفسه، ص 33.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 127.

(3) عبد الله حمادي، ديوان تحزب العشق يا ليلى مع مقدمة عن لوازم الحداثة للقصيدة العمودية، دار البعث . الجزائر . ط1، 1985، ص 14.

(4) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، ص 196.

صورة الواقع كما يراها الشاعر لا كما هي في الحقيقة، فالذات المبدعة تتفاعل بأشياء العالم ثمَّ تعيد تشكيل صورة الواقع، والصورة الشعرية الحديثة لا تقوم على محور واحد هو الواقع بمعطياته الحسية، وإنما ترتكز أساساً إلى محور الذات بأحاسيسها وأفكارها فهي نتاج لتفاعل الذات بالموضوع، وتصوير لعلاقة الشاعر بالأشياء وليس نقلاً للأشياء ذاتها، والواقع المكون من معطيات حسية ووقائع وأحداث لا يشكل صورة شعرية بذاتها وإنما الشاعر ينتقي منها عناصره التي يعيد خلقها من خلال رؤيته الخاصة وتشكيلها بحسب متطلبات الفن، فالصورة الفنية أغنى من الواقع لأنها ليست انعكاساً مرآوياً له، ولا صورة لوعينا له، بل صورة لانفعالنا به بعد رؤيته ووعيه[1]؛ وقد يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد نطلق على هذا العبث لفظة (التشويه)، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا، وقد تبدو مزيفة، غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك و لا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وعندئذ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة، يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود .

إن هذا الواقع الجديد ليس واقعا على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية، وليس معنى هذا أن الفكرة شيء مهوش حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوهة، وإنما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسي في موقف الشاعر من الطبيعة، فهو إذا قبل صورها الناجزة كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ وجوده الفكري إن كانت الأفكار تقبل هذا التنسيق، وفقا لهذه الصور، والشاعر عندئذ لن يصنع صورا بالمعنى الفني للصور، بل سيضفي النسق الطبيعي القبلي على الفكرة عنده، فتخرج عندئذ (أشكالا) صحيحة مبرة من كل تشويه، ولكنها ليست صورا على الإطلاق، أما إذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة وهو الغالب في الشعر الجديد، وجعل للفكرة الأهمية الأولى، كانت الأشياء الواقعة بالنسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة، وعندئذ لابد أن تنتمي في نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة، وعندها نستطيع أن نقول إن الصورة كالفكرة شيء غير واقعي*.

---

(1) ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1979، ص 210.

* كلمة الواقع أو الواقعية تستعمل هنا بمعناها العادي لا بمعناها المذهبي. ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص (127 ـ 128).

ومثلما تأخذ الصورة الشعرية بعض عناصرها من الواقع وتعيد تشكيله على ضوء رؤيا الشاعر كذلك تأخذ بعض عناصرها من اللاشعور، من النماذج الأولى التي تمثل اللاوعي الجمعي، ويذهب "البياتي" إلى أنه يأخذ مادته من مكنونات اللاوعي في عقله الباطن إذ يقول: ‹‹ فحياتي التي كانت والتي تكون والتي ستكون تعيش على هذا الكنز الذهبي الذي ثوى ومازال يثوي في كهوفها السحيقة ››[1]، إنه يعتمد على هذا الموروث الجمعي، كما يأخذ مادته من عالم مجهول أيضاً؛ يقول: ‹‹ أحس أحياناً أن أشياء لا أراها تتحرك حولي وتأتي من عوالم مجهولة، أحسها في الهواء والأصوات، وأراها بعين قلبي ››[2]، فالصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي ومن عوالم غيبية أيضاً.

ويذهب "أدونيس" إلى أن الإبداع الفني الخلاق إنَّما ينطلق من اللاشعور، عالم الرغبات والقلق والأحلام لا من عالم الشعور، فالشعور عنده يمثل الحياة اليومية أمَّا اللاشعور فهو الحركة التي تقابل الثقافة السائدة، وتتطلب هذه الحركة لغة مغايرة للغة الثقافة السائدة، ومهمة الشاعر هنا هو ‹‹ إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها ››[3]، و"أدونيس" بهذا يريد من الشعر أن يكون صورة للاشعور أو صورة للصراع القائم بين الشعور واللاشعور[4]. على أن الصورة الشعرية ليست عالماً مطابقاً لعالم اللاشعور وإنما هي صورة مبتكرة وإن كانت امتداداً لتطلعات الإنسان إلى عالم أفضل، فهي تتجاوز اللاشعور وإلا كانت مرآة عاكسة للاضطراب والقلق والأحلام.

ومن أبرز مميزات الصورة الشعرية الحديثة أيضا ظاهرة (**الغموض**)؛ حيث حطمت الحداثة قاعدة الصورة الكلاسيكية وتجاوزت حدود الصورة الرومانسية لتؤسس صورة حديثة تعكس صورتها الفلسفية والجمالية، وصورة الوجود الحضاري في كليته، وقد استفاد المحدثون في ممارستهم وتنظيرهم للصورة من انجازات المعارف الحديثة في كثرتها وتشعبها (الألسنية، النفسية، الأسطورية، الجمالية ...الخ) ليبلغوا بها درجة متقدمة من العمق والتعقيد والشمولية، تسمح لهم باستقطاب الواقع الحداثي في طبقاته الخفية ودلالاته الغامضة، فلم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا متناسب العناصر متآلف الأجزاء وواضح المعالم يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب يسير على الفهم ويجنح نحو البساطة والتحديد؛ وإنما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار

(1) نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر ـ (د.ط)، 1988، ص 82.

(2) المرجع السابق، ص 86.

(3) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1985، ص 121.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع؛ هي غابة كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية (علائقية) مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها، هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كرؤيا تجريدية، وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع ويقرن ما لا يقترن وفق (كيمياء اللغة) التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة؛ يقول "أزراج عمر":

مَتَى يَجلسُ الغَيْمُ خَلْفِي
لأُنْهِي أَسْبَابَ حُزْنِ الشَّجَرْ
وأَبْدَأُ فِي رَسْمِ تُفَّاحَةٍ. خَصْرُكِ البَحْرُ بَيْتِي
وكُلُّ المرَايَا
سُجُونُ الوُجُوهِ الذَّلِيلَةِ
يُهَاجِرُ بَحْرَ الظُنُونِ
فَتَبْقِينَ بَحْرِي
وَأُكْسِّرُ كُلَّ القُيُودِ
وتَبْقِينَ قَيْدِي (1)

ولم تعد الصورة الحديثة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها، ويقوم مفهوم التغريب . الغرابة المولدة للإدهاش. على كسر مألوفية الأشياء المعتادة فبكثرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعتاده بصورة آلية ومن ثم يخفت إحساسنا به، لكن الفن يأت لينقذ الأشياء من آلية الإدراك فيعيد الإحساس بها، فالشاعر بصياغته الجديدة للشيء يقنع العادي ويكثر العوائق التي تقف بيننا وبين الإحساس الآلي لهذا الشيء فنحسه إحساسا مختلفا؛ فالتغريب إذن يقوم على وصف الشيء بما يغير شكله دون تغيير طبيعته، ومن ثم يحررنا من الضغط القاسي للعادة والرتابة التي قضت على إحساسنا به وهذا ما أشار إليه "شلوفسكي" في قوله «ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالة التي تحملها، ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء وخلق رؤيته وليس تعرفه»(2) .

---

(1) أزراج عمر، الديوان، وحرسني الظل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1976، ص 100.

(2) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 19.

وتقوم الحداثة على فلسفة الحلم، كرؤيا للذات الباطنية التي تبسط سلطانها على نحو مغاير، وتنفي أن يكون العالم الخارجي هو الشرط الذي يحكمها، فهي تتفاعل معه وتشكله عبر خيال فردي متطرف لا يراعي قواعد المنطق الطبيعي في صورة هي حسب تفسير فسلر (Fesler)(حلم الشاعر) والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان والمكان ولا يعترف نتيجة لذلك بالسببية، وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية[1]، إلا أن الحلم الشعري ينبغي أن يكون له حدا أدنى من الموضوعية الفنية بحيث لا يغدو أضغاث أحلام أو فوضى تصويرية، وحتى يمكن أن يقدم دلالاته عبر جسر إيحائي قابل للعبور من طرف المتلقي، وفي غياب هذا الجسر التنظيمي الذي يخرج الحلم من حالته المضطربة المجهولة إلى حالته الشعرية الدلالية تغدو الصورة الحلمية حطاما للدلالة وإبهاما لا روح فيه للفن[2]. وفي حضور فلسفة الحلم أيضا غلبت الأسطورة كصورة حلمية لواقع آخر تسعى إليه الحداثة ولا تبلغه خاصة في المرحلة الخمسينية (التموزية)[3].

أصبحت الصورة الشعرية الحديثة إذن مضمارا معرفيا معقدا، تتداخل فيه الثقافات القديمة بالحديثة والشعبية بالأكاديمية، على نحو غريب يجعل منها تركيبة صعبة للفهم وعسيرة على الذوق، ولا يخرج القارئ إلى تخريج دلالاتها إلا عبر كد عقلي جاف، كما أنها تنأى عن الشعوري نحو الفكري، أو قل يزداد التجريد العميق فيها بشكل يمتص الشعور الواضح القريب، فلا نعثر إلا على صور صعبة، تأخذ شكل الاستدلال الرياضي الممزوج بالغنائي مثلما نجده في أشعار درويش الأخيرة:

...من مَبْنَى بلا مَعْنَى إلى مَعْنَى بِلَا مَبْنَى وَجَدْنَا الحَرْبَ

هَلْ بَيروتُ مِرآةٌ لنُكَسِرَها وندخُلَ في الشَّظَايَا

أم مَرَايا نَحنُ يُكسِرُنا الهَوَاءُ ؟[4]

فمن هذه الغرابة، ومن هذا الإيغال في الطرافة التي لا تستسلم لشرطية العالم الخارجي، يتأتى للصورة طابعها الشمولي والبدئي والجوهري الكينوني، وبناءً على هذا يستلزم أخذ الصورة كما هي في حالة ابتداعها من طرف الذات الشاعرة، والسير معها في دهاليز أعماق الروح ـ التي انبثقت منها ـ إلى أقصى حد ممكن والاستسلام لمغناطيسيتها؛ أي محاولة تمثّلها والعمل على خلقها من جديد في طزاجتها المبتدَعَة

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 138.

(2) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 327.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 328.

(4) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص 434.

عليها دون الالتفات إلى مدى مطابقتها للواقع القائم أو الخضوع إلى إساره، لأن الصورة ناقل ذاتي للحالة المفهوم التي تمثل في (باطنها) الاستنكاف عن الاندراج في الواقع القائم، أو انتقاض التوافق مع هذا الواقع، فهي قبل كل شيء تكوين شعري ظاهراتي يحدوه التسامي النازع إلى التخلص النهائي من أطر الواقع المحدودة « ومن الأثقال العضوية والنفسية التي يرغب الإنسان في التحرر منها، وبكلمة أخرى، إنه مطابق للتسامي المحض »[1]، الذي لا يعترف بالواقع إلا بقدر ما يأخذ منه، وهذا بدوره يعني الاندماج مع الداخل وتحفيزه على محاورة الخارج، ولذلك فلا تني الصورة تستعين بالخيال الجموح الذي يمكِّنها من هذا التسامي المحض، ويوفر لها سبلا للمحاورة وعندها يسكن الإنسان (الداخل) في الصورة، كما تسكن الصورة في الخيال، وتصبح ذات طبيعة
تضخيمية "تسعى لزعزعة العلاقة بين المحتوَى والذي يحتويه[2]. وبدل أن تكون شظايا الزجاج المكسّر ـ في أسطر "درويش" السابقة ـ هي التي تنغرز في يد أو رجل الإنسان مثلا، يصبح الإنسان هو الذي يدخل في هذه الشظايا– حينما تصير مدينة محطّمة– وهكذا يصبح الحاوي محويًّا والعكس .

ويشكل الزمن عنصرا مساهما في غموض الصورة، فالتكثيف الشعوري يلغي الإبعاد الزمانية التي تفصل بين الأشياء ويدمجها في بعضها البعض في شكل هيولى، أو حلم لا يخضع لمنطق الزمن الطبيعي، وإنما له واقعه النفسي الذي ينعدم فيه التعاقب المنتظم المدرك بوضوح في نسق واحد مثلما كان في الصورة القديمة، فالصورة الحديثة زمن التركيز والتفجير الكامل لروابط الزمن التقليدي بحدوده الصارمة، وإيغال في زمن توالدي يتمدد عبر دلالات متنامية تؤلف تاريخها في واقع النص[3].

ومن هنا يمكننا القول إن الصورة الشعرية الحديثة ليست تشكيلا فحسب، ولا منهجا في بناء القصيدة فقط، وإنما هي ـ إلى ذلك ـ أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم، والفنان حين يعبر عن البيئة المحيطة على هيئة صور فإنه يقوم بتثمين إيديولوجي وجمالي لها، إنه يعبر عن موقفه إزاء الواقع وفق مثله الجمالية[4] فيما يسميه الدكتور "رجاء عيد" « الخبرة الاستعارية »[1]، والتي يتشارك في تكوينها كل من اللغة والمجتمع وموقف المبدع منهما في اللحظة الإبداعية .

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1984، ص 203.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 201.

(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 331.

(4) ينظر: نورى جعفر، بين العلم والفن بما فيه الشعر، مجلة أقلام العراقية، العدد11، 1976، ص 12.

ومن خلال هذا العرض السريع لبعض الخصائص الجوهرية للصورة الشعرية الحديثة والتي تتلخص في اللاواقعية والذاتية والتعقيد والغموض والرمزية والكثافة والتعدد والتجريد....، نتبيّن كيف كسرت الحداثة عمود الصورة القديمة . والكلاسيكية الحديثة . وكل ما من شأنه أن يبقي على صفات الوضوح فيها، وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ولغتها ورموزها وثقافاتها، بحيث تغدو العلاقات المبتكرة في سياق الدلالة لا الكلمات أو الأشياء المألوفة، ومن ثم تولد الغموض وتكثف في هذه الصورة ليصل إلى حد الإبهام في تضخم التكديس الرمزي، أو الإغراق في تداعي الحلم أو التجريد الصوفي أو المجاز المستحيل؛ تضافرت هذه الخصائص جميعا لتلبي حاجة الحداثة الفلسفية والجمالية في جعل الصورة الوحدة البنائية الأساسية في القصيدة، والتي يتم بها الكشف عن واقع الحداثة الخيالي البعيد الحلمي الذاتي، وعن خفايا الواقع المتناقض الغامض الذي يسعى إلى تشكيله
في صورة مغايرة جديدة حافلة بالتعدد والانفتاح والإيحاء[2].

ومن خلال ما سبق ذكره نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة الشعرية عند "محمود درويش" والتي لا نستطيع أن نميز فيها الجمالي من الاجتماعي، فهما يتواشجان معا، الأمر الذي يجعلها تنطوي على حركية فائقة تخاصم الركود التأملي والتجريد الذهني بما تستمد من عناصر الواقع الحي؛ فإن الضغط اليومي والمعيشي داخل ثنائية (الضحية/ الجلاد)، التي يعيشها الفلسطيني يمنح صور "محمود درويش" الشعرية طزاجة الحدث، وحيوية الصراع، وهو ما يربط ربطا عضويا بين التصوير الفني والموقف الفكري ليكوّنا معا الوحدة البنائية الأساسية في شعره[3].

(1) رجاء عيد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 401 .

(2) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 334.

(3) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 154.

تعتبر الصورة الشعرية من القضايا النقدية المتعددة المنابع والمتنوعة العناصر، ولا شك أن الحديث عن هذا التعدد في طبيعة الصورة مرتبط برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور اللغة في التعبير عن الواقع بعناصره المختلفة .

ومعرفة الأنماط السيكولوجية المتعددة للصور ولقدرات الشاعر التخييلية يمكن أن تساعدنا . رغم ما تنطوي عليه من مزالق . في التعرف على الجوانب المتنوعة للتصوير الشعري، كما تجعلنا أكثر خبرة بطبيعة العناصر التي استمد منها "درويش" مادته، فتحررنا من أسر البصرية التي ورثناها عن النقد القديم، والتي تعوق تذوقنا وتفهمنا للأنماط المتعددة للصورة في الشعر المعاصر.

وإذا تأملنا ديوان (حصار لمدائح البحر)، يمكننا ملاحظة تنوع الصور الشعرية وتعددها حسب الحالة النفسية للشاعر، ويمكننا أن نلخص هذا التعدد في مجموعتين رئيسيتين وهما: مجموعة الصور الحسية، ومجموعة الصور الطبيعة، وهناك فرق بين الصور الحسية كاللون والملمس والرائحة...الخ، وبين الصور الطبيعية كالشجر والحجر والبحر...الخ، وهذا الفرق يتمثل في أن الصور الحسية تنتمي إلى ذات الشاعر، أما الصور الطبيعية فبالرغم من أنها هي الأخرى صور حسية يمكن للشاعر أن يدركها بحواسه الخمسة، إلا أنها تنتمي إلى عالم الطبيعة أكثر من انتمائها إلى ذات الشاعر؛ كما أن الصورة الطبيعية الواحدة . كالزهرة مثلا . يمكن أن تشترك فيها أكثر من حاسة . كالشم والبصر واللمس أحيانا . فتنفلت تلقائيا من دائرة الحواس الخمس وتتحول إلى مجموعة أعم وأشمل وهي مجموعة الصور الطبيعية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن دراستنا للصور الحسية والطبيعية في المجموعتين السابقتين ستكون من خلال الاهتمام بالأنماط المفردة والمكررة باعتبارها تجسد رؤية رمزية[1]؛ لأن الشاعر المعاصر . كما بينا في الفصل الأول . أصبح ينسق الوجود الخارجي وفق حركات نفسه التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور بعد أن كان المتحكم في ذلك مجموعة من القوالب الخارجية المفروضة والقائمة من قبل، وبالتالي فإن درويش لا يقصد من وراء توظيفه لهذه الصور . وإن كانت واقعية . محاكاتها أو تمثيلها على ما هي عليه في خارج الأذهان، وإنما يقصد من خلال ذلك وضع تصور ذهني له دلالته وقيمته الشعورية، ومنه يمكننا القول إن الصور المتعددة في الديوان ليست سوى رموز استعملها الشاعر ليعبر بها عن مشاعره وأحاسيسه، وقد قيل في هذا المعنى ‹‹ إن الفنان يلون الأشياء بدمه ››[2].

أولا. الصور الحسية في "حصار لمدائح البحر":

(1) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 27.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 127.

تعتبر الحواس من أهم وسائل الإنسان للاتصال ببيئته ومحيطه، فيتعرف على الأشياء باللمس، وعلى الأشكال والألوان بالرؤية، وعلى الأصوات المختلفة بالسمع، وعلى الروائح بالشم، وعلى الأذواق المختلفة بالتذوق، لهذا يعمد الشعراء إلى استثمار الطاقات الحسية فيشكلون الصورة الشعرية معتمدين على الحواس، ولقد انتبه الأقدمون إلى صلة الصورة الشعرية بالمحسوس . ونقصد بالمحسوس المدرك بواسطة الحواس الخمس .، ولا نعدم إشارات فريدة إلى دور الحواس لدى نقادنا وبلاغيينا القدامى، منها ما أورده "ابن طباطبا" (322هـ)في (عيار الشعر) من أن العلة ‹‹ في قبول الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه... أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إن كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي ››[1]. إلا أن هذا الإدراك بالمحسوس لدى الأقدمين لم يتطور إلى ما ندعوه اليوم بالصورة الحسية لأن هذا النمط من التصوير نما في ظل الدراسات التي تبين ودور الخيال في استحضار الصور الحسية .

ولقد تبنى الكثير من الدارسين المحدثين المفهوم الحسي للصورة الشعرية مثل الدكتور "مصطفى ناصف" الذي يرى أن ‹‹ كلمة صورة تستعمل عادة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ››[2]، كما يرى الدكتور "جابر عصفور" أن ‹‹ التصوير يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، وكل أثر من آثار الفن . فيما يقال . ليس إلا تعبيرا بلغة حسية عن معنى رفيع ››[3] .

وتلعب الصفات الحسية دورا مهما في بناء الصورة الشعرية حتى إن "ريتشاردز" علق كثيرا على الصفات الحسية للصور؛ ‹‹ فما يعطي الصورة فاعليتها، ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس ››[4]، كما يرى "عز الدين إسماعيل" أن الألفاظ الحسية تساهم في تنشيط الحواس وإلهابها؛ لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل؛ ‹‹ فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر؛ إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14.

(2) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص (3 . 6).

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص (240 . 241).

(4) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1985، ص 194.

الناس، والمعروف أن الشاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا، فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص؛ إنها تصورات تستمتع الحواس باستحضارها وإلا كان شيئا مملا، وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ مع الطبيعة من خلال النظر فحسب وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها أو العناصر الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات (كما يصنع الرسام مثلا حين يصور الملاسة مثلا)، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية، ومن ثم ينبغي حين نتحدث عن تشكيل الصورة الشعرية أن نفرق بين التفكير الحسي والصورة البصرية للشيء المكاني بعض النقاد يجعل المرئي ممثلا للحسي، ولا شك أن المرئي حسي ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة البصرية، وعلى هذا لا نستطيع دائما ـ حين نطالع الصورة الحسية ـ أن نتمثلها شيئا عينيا قائما في المكان؛ إذ أن كثيرا من مفردات هذه الصورة رغم أنه ـ حسي من الطراز الأول ـ يصعب في كثير من الأحيان تمثله واقعا في المكان ››[1]. إن الدائرة التي تمتد فيها الصور الحسية هي دائرة في غاية السعة، إذ تشمل كل الصور التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية والطبيعية والحيوان .

وعلى الرغم من أن شعرية الصورة وفنيتها القائمة على عنصر المفاجأة المستمدة من غرابة الجمع بين الطرفين المتباعدين فتثير الدهشة والإحساس بالغرابة فإنه ليس من اليسير التمييز بين صورة بصرية خالصة وأخرى سمعية أو شمية...الخ؛ لأن الصورة القائمة على استحضار صورة (الفجر) ـ على سبيل المثال ـ يمكن أن يمكن أن تشترك فيها حاسة البصر مع حاسة السمع والشم، وينطبق هذا على (الزهرة) أو (الشمس) وسواهما، بل إن المسألة قد تبدو نسبية تماما كما هو الحال بالنسبة للفظة (قنفذ) التي يمكن أن تستثير حاستي البصر واللمس بدرجات متفاوتة بحيث يمكن القول إن ‹‹ صورة تبدوا شديدة اللمسية لقارئ يمكن أن تكون صورة بصرية تماما لقارئ آخر ››[2]، إن معالجة أمر كهذا يمكن أن يكون من خلال تغليب إحدى الحواس، والسياق هنا هو الذي يقرر طبيعة انتماء الصورة إلى إحدى الحواس، وفي

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 129 وما بعدها.

(2) نورمان فردمان (Norman Friedman)، الصورة الفنية، تقديم وترجمة: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر ـ بغداد ـ العدد 16، 1976، ص 380.

هذه الحالة تكون بقية الحواس في الظل، وهو ما سيتضح من خلال الجانب التطبيقي في هذا الفصل، ومن طريف ما يذكر في شأن تمازج معطيات الحواس وتداخلها ما أورده بعض الباحثين من أن ‹‹ جميع الألوان تحويل من النور، وكل العطور مزيج من الهواء والضياء والتعابير الأربعة التي تربط المادة والإنسان أي الصوت واللون والعطر والشكل ترجع كلها إلى أصل واحد ››[1].

ولا يصح بأي حال من الأحوال الوقوف عند التشابه الحسي بين المرئيات أو المسموعات وسواهما دون ربط هذا بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، فمن شأن لون معين، أو صوت أو عطر أو ملمس أو مذاق أن يستثير ذكريات وتجارب تؤدي إلى صياغة صور شعرية خاصة في ذهن المبدع والمتلقي على حد سواء، وبذلك تكتسب الصورة الشعرية فعاليتها في هذا الاقتران الأصيل بين المحسوسات والمشاعر والأفكار بحيث يُستحضَر عالم شعري بأكمله، هذا العالم يرتكز إلى قدرة الحواس على استثارة ما يدعى في علم النفس بـ (التداعي الحر للأفكار) ثم خلق الجو الشعري المميز ‹‹ فغالبا ما توقظ شهبا من الصور العديد من الأفكار التي كانت تغفو في المخيلة، وقد يكون لرائحة بعينها أو لون معين أن يملأ الذهن فجأة بصورة حقول أو جنائن عرفنا فيها تلك الرائحة أو ذلك اللون... ويستلم خيالنا الإشارة فيقودنا على غير توقع إلى مدن ومسارح ومروج ››[2]، فالأساس الحسي يعني انعكاس المشاعر على الأشياء من خلال المدركات الحسية[3]، ويرى "عز الدين إسماعيل" أن ‹‹ الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صور لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها؛ لأن الشعر إذا كان تقريريا أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل››[4].

ومن خلال هذا العرض السريع لأهمية الحواس في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة يمكننا دراسة الصور الحسية في الديوان من خلال الحواس الخمسة وعلى رأسها:

1) الصورة البصرية :

تعتبر حاسة البصر من أهم حواس الإنسان على الإطلاق، ونلمس لدى البلاغيين الأقدمين تمييزا خاصا لحاسة البصر بل تغليبا لها ولدورها في نقل معطيات العالم الخارجي للإنسان؛ إذ يشير "جابر

---

(1) أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1949، ص 93.

(2) بريلت، (Brelt) التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية، بغداد ـ العراق .1979، ص 22.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 212.

(4) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 132.

عصفور" إلى أن "الزمخشري" (ت 538هـ) يتشابه في هذا مع كل من قبله مثل "الرماني" (384هـ)و"العسكري" و"ابن جني" (ت 392 هـ)، حيث إنهم جميعا يقصرون التصوير على التقديم البصري للمعنى فحسب، ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتها ومشتقاتها أثناء وصفهم للتصوير القرآني أمرا مبررا مفهوما[1]، ويبدو أن هذا الترتيب الطبقي للحواس قائم على رؤية قديمة للفيلسوف الإغريقي "أرسطو" الذي يرى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس[2] .

ولقد انتبه الدارسون المعاصرون إلى دور حاسة البصر في تشكيل الصورة الشعرية إذ رأوا أن ‹‹ الطابع الأعم للصورة هو كونها مركبة ››[3]، كما وصفت حاسة البصر بأنها ‹‹ أدق الحواس وأكملها وأمتعها، فالبصر يمد العقل بأكبر قدر ممكن من الأفكار وأكثرها تنوعا ››[4]، ويرى "جمال عبد الملك" في كتابه " مسائل في الإبداع والتطور" أن ‹‹ المشاهد العيانية هي أصدق أنواع الإدراك فقد اعتاد الإنسان ألا يصدق إلا ما يراه بعينه، كما اعتاد أن يقيس ما يراه بما رآه من قبل تفاديا للخطأ، وهذا يجعل من الإطار البصري أهم وأكبر إطار لدى الإنسان ››[5].

وقد تحولت العين خلال التاريخ الطويل من عضو يميز الأشكال تلبية للحاجات الفطرية إلى عضو إنساني يرى (بمعنى يدرك أيضا) فيتأمل ويفكر ويتصرف، أي تجاوزت العين غايتها الأولى من البحث عن إشباع الحاجات الحيوانية الأولى وتحامي الأعداء إلى غرض الرؤيا العقلية الشاملة والرؤيا المكثفة عبر حواجز الزمان والمكان، فصارت العين ترتب المشاهد في المكان مستمدة خامات تصويرية من الذاكرة لتصنف المشاهد في الزمان أيضا، وفي أثناء العمل لتغيير البيئة اكتسبت عين الإنسان قدراتها على تصور الواقع على نحو أكمل وأفضل ففي أثناء العمل الإنساني ترتقي الحواس لتصبح بمثابة مجموعة من الفلاسفة النظريين، فعين الفنان غير عين الرجل العادي وعين المثقف غير عين الإنسان المحروم من الثقافة، وليس كل من له عينان للرؤية يرى !.

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 376.

(2) ينظر: أرسطو، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة . مصر . ط2، 1962، ص 43 وما بعدها.

(6) نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، (دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية)، مكتبة الأقصى، عمان . الأردن . (د.ط)، 1979، ص 22.

(4) جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتطور، دار الجيل، بيروت . لبنان . ط1، 1991، ص 9.

(5)المرجع نفسه، ص (96 . 97).

ومن المعروف أن الفنان يتمتع بذاكرة ارتسامية قوية، فهو يرى بعين الخيال كما أنه يحتفظ بموهبة الأطفال في استحضار الصور، والذاكرة الارتسامية تعين الفنان في التعبير بالجزئيات المشخصة بدلا من المعاني الكلية، وقد كان ديكنز (Charles Dickens) و"الفونس دودي" (Alphons Daudet) و"شللي" (Shelley) و"كولردج" و"ووردزورث"...الخ؛ كل هؤلاء الفنانين امتازوا بذاكرة ارتسامية قوية[1] .

وتظهر الألوان طلائع للصور البصرية، وأبرز ما يدل عليها أن الألوان من العناصر الأساسية في عالم الحسيات، فنحن لا نستطيع أن نصف الأشياء التي نعيش بينها ونجدها حولنا من غير التعبير عن ألوانها، فاللون من جهة يميز بين الأشياء وهو من جهة ثانية من الخصال الأكثر لفتا للنظر[2] .

ويساهم اللون أيضا في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري، ومن ثم فهو عنصر تأسيسي لبلاغة الصورة الشعرية، كما أنه يستدعي الدرس الذي أغفله أغلب النقاد المحدثين.

ويرى عالم النفس الإنجليزي، "إدواربلاو" (E.Bullough) أنه ‹‹ لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية ››[3].

والاستجابة لجماليات اللون في الشعر تتعدد وتتنوع، وذلك لأن شعرية اللون على حد تسمية "جون دوني" (J.Downey) تصدر عن إطار إشكالية ربط الشاعر بالتراث والطبيعة والعصر واللغة والإديولوجيا[4]، ولهذا ينبغي البحث في رمزية اللون كمعبر لمعرفة الدلالة اللونية في الشعر، وقد قال في هذه الرمزية "ريد غوجان" (Read Gaugin): ‹‹ إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة وعلى ذلك لا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية ››[5] .

ومن الملاحظ أن استخدام النص الشعري للون يتم عبر أنماط أربعة يمكن تلخيصها في التصريح، التلميح، الترميز، الارتياح؛ فالنمط الأول يوظف الدلالة الحرفية للون والمحكومة بمعرفة سلفية للألوان، يضبطها القانون الأنثروبولوجي، ولذلك فهي حالة تطابق بين الدال والمدلول يسهل تحديدها وتفهمها آليا، وهذا النمط يغلب على شعرنا العربي القديم، فالأبيض للجمال والنقاوة والسلام، والأصفر للإرادة والمجد والثروة، والأحمر للسعادة والفرح، والأسود للفزع والعنف، والأخضر للبعث والحياة المتجددة..؛ إنه

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 97.

(2) ينظر: وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 118.

(3) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة، مجلة فصول، القاهرة ـ مصر ـ 1985، العدد2، مجلد 5، ص 41.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

(5) المرجع نفسه، ص 41.

نموذج اللون الكلاسيكي الثابت . المتواتر في العالم الخارجي والمحكوم ببلاغة (مقتضى الحال) وغاية (الإصابة في الوصف).

أما النمط الثاني فيوظف الدلالة اللونية بوصفها علاقة مشابهة بين الدوال ومدلولاتها، وفيها تجاوز دلالي لا يصل إلى فقدان الهوية .

ويكون النمط الثالث من باب الترميز الذي يستخدم مدلولات اللون لتمثيل دواله، ولذلك فهو أصعب من النمطين الأولين لتركيبه المعقد .

ويأتي النمط الرابع الحديث إلغاءً للنموذج اللوني المعروف، وانزياحا شاملا عن الدلالة القديمة التي أصبحت تعددا مفتوحا على الرؤيا الغامضة، فلا علاقة منطقية سابقة فيها بين الدوال والمدلولات، وإنما هي إبداعية فردية لما يسمى ب(كيمياء اللون) والتي تتخطى الدلالة اللونية المعجمية، لتؤسس دلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي، تستفيد من مفاهيم الفلسفة (الظاهراتية) في توحيد الذات بالموضوع ومعاني الظاهر بالباطن في التفسير والفهم.

ولا يعني تفجير "الحداثة" للدلالة اللونية السائدة عدم استخدام الشعراء لدلالة اللون المعجمية أو البلاغية القديمة، لكن هذا الاستخدام يبدو قليلا جدا أمام حضور دلالة الانزياح أو البعد عن المألوف[1]
.

ويعد "محمود درويش" من الشعراء الذين يحسنون استخدام الألفاظ اللونية على المستوى الإيقاعي والدلالي، فهو ينوع دلالة اللون من النقيض إلى النقيض، ولا يوظفه أحيانا إلا لإثارة الدهشة والتفجير العاطفي والانسياب الإيقاعي؛ فمنها ألوان الأزرق والأحمر والأخضر بيد أن أبرزها ورودا في الديوان لونان أو بلغة أخرى لون يستدعي نقيضه وهما الأسود والأبيض.

أ) اللون الأسود :

يشير اللون الأسود فيزيائيا إلى انعدام اللون وتلاشيه[2]، وهو في أكثر الثقافات دالة التشاؤم وما يُستكره وما لا يُستحب من الأمور، ويرد هذا اللون في (حصار لمدائح البحر) بمعان مختلفة ودلالات

(1) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص (227 . 228).

(2) ينظر: سرينج فيليب، (Cryng Philip) الرموز في (الفن، الأديان، الحياة)، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق . سوريا . ط1، 1992، ص 420. نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان . ط1، 2004، ص 78.

متكررة بيد أن المعنى ـ التشاؤمي ـ أو ما يشابهه من أكثرها بروزا؛ إذ يمثل اللون الأسود لونا جنائزيا يفتح المشهد الذي يحتويه على اليأس أو الحزن أو الألم أو الموت أو الحسرة تبعا للموصوف المقترن به وحسب السياق الذي يشتمل عليه، وهو غالبا سياق متعلق بتبعات الدمار أو القتل أو الموت أو التشريد؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

بَيْضَاءُ هِيَ الجُدُرَانُ

زَرْقَاءُ هِيَ المَوْجَةُ

سَوْدَاءُ هِيَ البَهْجَةُ[1]

ففي هذه الأسطر عمد "درويش" إلى ‹‹ الانتقال من الإيقاع القائم على التركيب السجعي والنهايات الجرسية لدوال اللون (بيضاء، زرقاء، سوداء)، الذي لا يتعدى كونه مجموعة من الحُلَى الصوتية، إلى تفجير طاقات الحمولات الصوتية لهذه الدوال في صورة أكثر هارمونية ››[2]، وإذا كان درويش قد وصف الجدران بالبياض ـ وليس غريبا أن تكون كذلك ـ ووصف الموجة بالزرقة وهو لونها الحقيقي ـ بالنسبة إلى لون البحر ـ؛ فإن المفاجأة هي وصف البهجة بالسواد عن طريق استعارة مكنية تجسيدية؛ مثلت هذا الاقتران الغريب بين اللون الأسود من جهة وبين البهجة من جهة أخرى؛ وربما كان "درويش" من خلال هذا الانزياح الدلالي يرمي إلى الإشارة إلى موقفه الشخصي من الواقع المرّ والممعن في قساوته إبان الحرب والحصار في بيروت، وإلى إحساسه الحاد بالحزن إثر تشرده الثاني وخروجه من بيروت عام 1982.

‹‹ وإذا إذا أراد "درويش" إخفاء البؤس أو الحزن وعزف عن ذكرهما فإنه ينيب اللون الأسود بدلا عنهما ليدل على ما يدلان عليه ››[3]؛ يقول في قصيدة (الحوار الأخير في باريس):

وأُخْتِي تَضُنُّ العِرَاقَ بَعِيدًا

وتَحْسَبُ أنَّ السَّوَادَ لَيَالِي[4]

أي تحسب أن الحزن ليالي في استمراريته وديمومته، واقتران سواد الحزن بسواد الليالي يضفي على المشهد مشاعر الضيق والحسرة والعذاب النفسي.

(1) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 412.

(2) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 234.

(3) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 79.

(4) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 401.

ب) اللون الأبيض :

يشير اللون الأبيض في ثقافات مختلفة إلى التفاؤل وما يُستحَب من المسائل كالنقاء والصفاء والبساطة والوضوح والطهر والبراءة والمهادنة والمسالمة[1]، وقد ورد هذا اللون في الديوان دالا على مختلف هذه المعاني، بيد أن اللافت والغريب هو ورود هذا اللون بدلالة لم تأت على ما يُتَوقع من المعاني المستحبة، بل جاءت لاستحضار النقيض وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كله إما على السوداوية أو على التماهي واللّاحدود، ولعل تكرار الشواهد في الديوان هو ما يؤكد هذا؛ يقول "درويش" في (قصيدة بيروت):

نَحْنُ الوَاقِفِينَ عَلَى خُطُوطِ النَّارِ
أَحْرَقْنَا زَوَارِقَنَا، وَعَانَقْنَا بَنَادِقَنَا
سَنُوقِظُ هَذه الأَرْضَ التِّي اسْتَنَدَتْ إلى دَمِنَا
سَنُوقِظُهَا، وَنُخْرِجُ مِن خَلَايَاهَا ضَحَايَانَا
سَنَغْسِلُ شِعْرَهُم بِدُمُوعِنَا البَيْضَاءْ
نَسْكُبُ فَوْقَ أَيدِيهِم حَلِيبَ الرُّوحِ كَيْ يَسْتَيْقِظُوا
ونَرُشُّ فَوْقَ جُفُونِهِم أَصْوَاتَنَا[2]

إن الدلالة اللونية ليست حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعية، بل تستمد قيمتها من حركية السياق وجدلية بنية القصيدة، ولا سبيل إلى فهمها بقرائن غير نصية، واللون علامة داخل نظام مرهون بعلامات هذا النظام، وعلم العلامات (Semiologie) كشف لدلالات هذه العلامة في قلب النظام الذي يبدأ تاريخه من فعل الكتابة[3]؛ ولذلك فقد عمد "درويش" في هذه الأسطر على تكرار الأفعال المضارعة (سنوقظ، سنخرج، سنغسل، نسكب، نرش) وبعض الأسماء التي تدخل ضمن الحقل الدلالي الحربي (خطوط النار، البنادق، الدم، الضحايا، حليب الروح)، وكل ساعد على تكثيف المعنى وحركيته بما يوحي بمشاعر الثورة والغضب والسعي في سبيل تغيير هذا الواقع[4]، وبالتالي يمكننا القول إن الدموع البيضاء حسب السياق العام لهذه الأسطر هي دموع الغضب التي تجتاح الشاعر، وتختفي في هذه

(1) ينظر: عمر أحمد مختار، الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية، سلسلة اللسانيات، تونس، 1986، عدد6، ص 27. نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 80.

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 441.

(3) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 233.

(4) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 91.

الأسطر روح قصة فتح الأندلس على يد "طارق بن زياد" الذي قام بحرق السفن لتحميس جنوده لمواجهة العدو، وقد استثمر درويش الطاقات الدلالية لهذه القصة. (أحرقنا زوارقنا، وعانقنا بنادقنا). ليعبر عن رغبته دخول فلسطين فاتحا ومحررا لها من جديد.

وفي قصيدة (سنة أخرى...فقط) يصف "درويش" موج البحر بالبياض للدلالة على مشاعر الثورة والغضب:

أَصْدِقَائِي شُهَدَائِي

...أَحِبُّونِي لِكَيْ نَشْرَبَ هَذِي الكَأْسَ

كَيْ نَعْلَمَ أَنَّ المَوْجَةَ البَيْضَاءَ لَيْسَت اِمْرَأَةْ

أو جَزِيرَةْ[1]

ومن الملاحظ أن "درويش" وصف الموجة هذه المرة بالبياض. على خلاف ما رأيناه من قبل عندما وصفها بالزرقة. كما يمكننا ملاحظة أن اللون الأبيض في هذه الأسطر جاء بين لفظتي الموجة والمرأة مما يجعلنا ندرك أن هناك وجه شبه خفي بينهما؛ وربما تشترك الموجة والمرأة في الاندفاع، وهذا ما يجعل اللون الأبيض في هذا السياق يدل بدوره على الغضب والهيجان والاندفاع.

ويرد اللون الأبيض في الديوان أيضا بمعنى القتل والموت والفناء، ومما يؤكد ذلك هو ورود هذا اللون في قصيدة (الحوار الأخير في باريس)، وهذه القصيدة هي ذكرى لـ"عز الدين القلق" الذي مات مقتولا في باريس، يقول "درويش":

وبَارِيسُ نَائِمَةٌ. مِنْ هُنَا يَبْدَأُ اللَّيْلُ .

مِنْ أَيْنَ؟ مِنْ شَارِعٍ وَاسِعٍ لا يَسِيرُ عَلَيْهِ سِوَاكَ،

وَمِنْ شَجَرٍ لا تَرَاهُ

ومِنْ جَسَدٍ أَبْيَضَ يَشْتَهِيكَ،

ومِنْ طَلْقَةٍ قَدْ تَرَاك[1]

في هذه الأسطر يخاطب الشاعر صديقه "عز الدين القلق"* . رئيس منظمة التحرير الفلسطينية الذي اغتيل في باريس. عن طريق حوار داخلي (مونولوغ)، في سياق يوحي بالموت؛ فالشارع واسع ولا يسير

---

(1) الديوان، سنة أخرى فقط، ص 425.

* هو "عز الدين القلق"، ولد في مدينة (صفد) في الجليل الأعلى في فلسطين المحتلة وقد أطلقت عليه أسرته اسم "عز الدين" تيمنا بالبطل القومي العربي الشيخ "عز الدين القسام"، اضطر عام 1948 إلى النزوح مع أسرته إلى سوريا هربا من الإرهاب الصيهوني، وقد أقام مع عائلته في

عليه سوى "عز الدين القلق"، كما أن الشجر الذي يضفي على المكان شيئا من الأمان لا يُرى، على عكس طلقات النار، وانطلاقا من ذلك يمكننا القول إن اللون الأبيض في هذا السياق يوحي بالدمار والقتل والموت، ومما يكرس هذه الدلالة اقتران هذا اللون بجسد يشتهي، ولا يخفى - في هذا السياق - ما لفعل "الاشتهاء" من دلالات توحي باللهفة والرغبة في القتل... وهو ما تم فعلا.

وفي قصيدة (اللقاء الأخير في روما) يرد اللون الأبيض بدلالة الحياة والموت في آن واحد يقول "درويش":

صَبَاحُ الخيْرِ يا ماجدْ

صباحُ الخَيْرِ والأَبيضْ

قُمْ اشْرَب قَهْوَتي، وَأَنْهَضْ

فإنَّ جَنازَتِي وَصَلَتْ

وروِمَا كالمسدَّسْ

كُلُّ أَرْضِ اللهِ رُومَا .. .(1)

وتحمل القصيدة التي وردت فيها هذه الأسطر عنوانا فرعيا هو (مرثية "لماجد أبو شرار") وفيها نرى تبادل أدوار مثير؛ فالمرثي "ماجد أبو شرار" حي، والراثي "محمود درويش" ميت، لأن وصول جنازة الشاعر يعني كونه ميتا أيضا. فكيف يرثي الميت الحي؟، لا خيار لنا إلا أن نتصور أن "ماجدا" هو الذي يرثي "محمود درويش"، وليس العكس، ولأنه حي فان تحيته تؤكد على أن اللون الأبيض يرمز إلى شيئين

دمشق وفيها أكمل دراسته الثانوية. تعاطف في شبابه مع الحركة الشيوعية مما قاده إلى السجون حيث قضى فيها عامين من 1959 إلى 1961، نال شهادة الليسانس في الكيمياء من جامعة دمشق عام1964، وفي العام نفسه سافر إلى مدينة بواتيه الفرنسية حيث التحق بجامعتها ونال منها شهادة الدكتوراه في الكيمياء. انظم في أثناء دراسته في حركة فتح، وناضل في صفوفها وقد انتخب رئيسا لاتحاد طلبة فلسطين في فرنسا من 1969إلى 1970، وهي الفترة التي كان فيها التعاطف اليساري مع الثورة الفلسطينية قد أخذ يتبلور ويتعمق في الأوساط الفرنسية. وبعد اغتيال المناضل محمود الهمشري عام 1973 على أيدي المخابرات الإسرائيلية في باريس أصبح "عز الدين القلق" المندوب غير الرسمي لمنظمة التحرير الفلسطينية في فرنسا. وفي عام 1975 منحت الحكومة الفرنسية (م.ت.ف) حركة فتح مكتب إعلامي في باريس فتم تكريس "عز الدين القلق" مديرا رسميا له. وقد شغل "عز الدين القلق "هذا المنصب بجدية وانفتاح وتمكن من بناء شبكة واسعة من العلاقات مع كافة الحركات السياسية الفرنسية، كما تمكن من كسب بعض القطاعات اليهودية المعادية للصهيونية إلى جانب الثورة الفلسطينية وعلى الأخص بين المثقفين والفنانين. تميزت شخصية "عز الدين القلق" بسعة الثقافة وبقوة الإقناع وبالتزامه القوي بالمواقف الرسمية لمنظمة التحرير الفلسطينية، وقد اغتيل في مكتبه في باريس بتاريخ 1978/8/2 على أيدي متطرفين فلسطينيين من المجلس الثوري المنشق عن حركة فتح بقيادة صبري البنا. ينظر: مثقفون في ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، عز الدين القلق، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/12/06، متوفر على العنوان: http://ar.wikipedia.org/wiki

(1) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 407.

في وقت واحد؛ فهو لون الحياة، في مقابل لون الحداد (الأسود) من جهة، وهو من جهة أخرى مكان إطاري للفعل المحاصر في مناخ البحر الأبيض المتوسط.

ويأتي اللون الأبيض في الديوان أيضا مرتبطا بتجربة الشاعر المكانية ذات العلاقة الوطيدة بالبحر الأبيض المتوسط وبخاصة أثناء وجوده في بيروت؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

لا شَيْءَ، لا شَيْءَ، بَيَاضٌ

وبَيَاضٌ آخَرَ يُولَدُ مِنْ هَذَا البَيَاضْ ...

رَأْسُ هَانِيبَالْ، أو خَاتم أَنْطُونْيُو، وسروالُ الأَميرةْ

حَجَرٌ يَشْهَدُ أَنَّ النَّاسَ مَرُّوا مِن هُنَا

حَجَرٌ، أو نِصْفُهُ يَشْهَدُ أَنَّ النَّاسَ مَاتُوا

حَجَرٌ يَشْهَدُ أَنِّي ذِكْرَيَاتٌ كَلِمَاتٌ ذِكْرَياتُ

قَمَرٌ، أو نِصْفهُ، يَتْبَعُ أُنْثَاهُ ...

سُفُوحٌ تَشْرَبُ البَحْرَ. قَطَاهُ

قِطَطٌ بَيْضَاءُ، دَفْلَى رَفَعَتْهَا الأُغْنِيَاتُ .

ثَابِتٌ عَلَى الزَّوَالْ،

زائل هَذَا الثَّبَاتُ[1]

إن لون البياض في هذه الأسطر هو السائد، والبياض هو لون الفراغ، السكون، الجمود، وهذا البياض/الفراغ/الموت، يطل على التاريخ ويضغط على روح الشاعر؛ فالغزاة الذين مرُّوا لا يشهد عليهم سوى آثارهم (حجر يشهد)، وهو كذلك سوف يمر في هذه الحياة وسوف يشهد عليه حجر (قبر) وتشهد عليه كلمات (قصائده)، ثم يصبح هو الآخر ذكرى، مجرد إنسان مرَّ على هذه الأرض ويتبع أنثاه، ولسوف تتابع الحياة دورتها (سفوح تشرب البحر، قطاه تمشي، قطط بيضاء تتزاوج، دفلى ترفع من شأنها الأغنيات)، ولكنها ستغير سكانها (ثابت هذا الزوال، زائل هذا الثبات؛ إنه اليأس المطبق المختلط بمشاعر الأسى والانكسار وعليه فالأبيض يستحضر هنا نقيضه الأسود ويحيل إليه، ويمكن أن نوضح توظيف الشاعر لثنائية التضاد الناشئة عن استحضار النقيض على النحو التالي:

---

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 410.

أبيض ←حياة سرمدية دائمة لا تنتهي ←أبدي

أسود ← موت وعدم لا حياة فيه ← أزلي

فما تحيلنا إليه هذه الثنائية هو أن الدلالة النهائية للبياض تفضي بنا إلى أبدية مطلقة لا حدود ولا معالم ولا شكل لها، فالأبد هو دوام الوجود في المستقبل، والأبدي هو الشيء الذي لا نهاية له وما لا يكون منعدما[1]، كما أن الدلالة اللغوية للسواد تفضي بنا إلى أزلية مطلقة لا حياة قبلها ولا وجود سوى العدم؛ فالأزل هو دوام الوجود في الماضي والأزلي ما لم يتقدمه عدم وهو ما لا بداية له[2]، وكأن السواد بذلك بداية لا بداية لها كما أن البياض نهاية لا نهاية لها، و"درويش" لم يكن بمنأى عن هذه الثنائية أو ما تحيل إليه، بيد أن استخدامه لها وتوظيفها ضمن شعره كان متدرجا من تضاد في المستوى السطحي في أعماله الشعرية الأولى إلى تضاد في المستوى الضمني مبني أصلا على ما تحت التضاد السطحي خاصة في أعماله المتأخرة[3] .

ج) بقية الألوان:

لقد استعمل "درويش" بجانب اللونين الأبيض والأسود مجموعة من الألوان الأخرى، كالأزرق والأحمر والأخضر، غير أن ما يميز ذكره لهذه الألوان هو توظيفها في سياق واحد بجانب بعضها البعض، مما دفعني إلى دراستها مجتمعة دون إفراد كل واحد منها بعنوان، ومن أبرز الجمل الشعرية التي جمع فيها "درويش" هذه الألوان ما نجده في (قصيدة بيروت)؛ حيث يقول عن البحر:

البَحْرُ: أبَيْضُ أو رَصَاصِيٌّ، وفي أَبْرِيلَ أَخْضَرُ

أَزْرَقٌ، لَكِنَّهُ يَحْمَرُّ في كُلِّ الشُهُورِ إذَا غَضِبْ[4]

ففي هذه الأسطر الشعرية تتوزع الألوان على السلسلة الأكروماتية اللّالونية (الأبيض)، وعلى الألوان الأساسية (الأخضر، الأزرق، الأحمر)، وعلى ظلال الألوان (رصاصي) وتأتي كلمات اللون متجاوزة للمعجم اللوني والمألوف من دلالاته، لتؤسس انفجارات إيقاعية، عاطفية ودلالية في سياقها الجديد، ويمكن تحسس إيحاءاتها الغامضة دون القدرة على فهمها بوضوح؛ ويبدو أن اللون الأبيض في بداية

(1) ينظر: الحنفي عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة ـ مصر ـ ط2، 2000، ص 17. نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 83.

(2) ينظر: الحنفي عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص 49، نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 83.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 83.

(4) الديوان، قصيدة بيروت، ص 437.

السطر الأول والمعطوف على اللون الرصاصي يدلُّ على الهدوء والحذر، أما اللون الرصاصي فإنه يحمل دلالة مهمة في تجربة درويش، فهو ‹‹ ينتمي إلى السلسلة اللّالونية ويرمز إلى التحذير من العمر والخوف من متاهات المستقبل ››[1]، وأما اللون الأخضر فهو دال على النماء والتجدد والأمل في الحياة، غير أن دلالته في هذا السياق مرتبطة بدلالة اللون الأزرق الذي يحمل أبعادا دلالية وإشارية متعددة؛ ‹‹ فهو وصف للسماء الصافية، وللماء البارد، وللأيام السعيدة، أو يكون لباسا للحمقى أو المغفلين، وغالبا ما يستخدم عند العرب بصورة منفرة، فالزرقة مذمومة في العيون وهي لون العدو ولون اللؤم، ويستخدم في بعض الثقافات علامة على الحزن، ويدل اللون الأزرق ـ من الناحية النفسية ـ على الخمول والكسل والهدوء والراحة ››[2]، وبتأمل المقطع السابق يمكن ملاحظة البعد الدلالي النفسي لهذا اللون ـ الأزرق ـ وهو الخمول والكسل، وربما تكون له دلالة الشؤم أيضا. أما الدلالة المعجمية للون الأحمر في قوله:

... لَكِنَّهُ يَحْمَرُّ في كُلِّ الشُهُورِ إذَا غَضِبْ [3]

فهي واضحة من حيث دلالتها على الواقع الأليم والتضحيات التي يقدمها الشعب الفلسطيني في مكافحة الاحتلال .

ومثلما ورد اللون الأحمر بأسلوب صريح فإنه يرد أيضا بأسلوب غير صريح، لأن الشعر ليس مثل الرسم؛ فالرسام « يؤثر باللون الأحمر مثلا على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة؛ أي بما في المادة ذات اللون الأحمر من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته وما إلى ذلك من خصائص ذاتية في اللون نفسه، أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللون استخداما مباشرا؛ أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أي خصيصة من خصائص اللون المذكور وإن كانت قادرة على استحضاره، هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة أو تتلقاه العين شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تنفعل به إلا عندما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة؛ وعلى هذا نستطيع أن نقول إن الفنان التعبيري (الشاعر مثلا) يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها »[4]؛ وبذلك يظهر

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 230.

(2) سعيد جبر أبو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، بيروت ـ لبنان ـ ط1، (د.ت)، ص125، نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 77.

(3) الديوان، قصيدة بيروت، ص 437.

(4) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص (48 ـ 49).

اللون الأحمر من خلال الدم الذي يستثير إحساسات متباينة في ذات الشاعر وحسب السياق الشعري الذي يرد فيه، وكثيرا ما تتكرر في الديوان عبارات الدم التي تلون المشهد باللون الأحمر؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة جميلة وقديمة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

...والفِكْرَةُ مِرْآةُ الدِّمَاءِ الطَّائِشَهْ (1)

إن الدماء الطائشة في هذه الأسطر تثير فينا الإحساس بالحمرة المنتشرة هنا وهناك، وهي ليست إلا انعكاسا مقلوبا لفكرة طائشة لم تُدرس ولم تُحسب، فأنتجت كل هذه الدماء التي ذهبت سدى. وكثيرا ما يوظف "درويش" في الديوان مصطلح الدم كناية عن كثرة القتل والاعتداءات والمجازر التي يتعرض لها المواطن الفلسطيني؛ يقول في (قصيدة بيروت) :

وَلَوْ أَنَّا عَلَى حَجَرٍ ذُبِحْنَا

لَنْ نُغَادِرَ سَاحَةَ الصَّمْتِ التِّي سَوَّتْ أَيَادِيكُمْ

سَنَفْدِيهَا ونَفْدِيكُمْ

مَرَاكِبُنَا هُنَا احْتَرَقَتْ

...لَنْ نَرْتَدَّ عَنْ جُغْرَافِيا دَمِكُمْ

...لَنْ نَقُولَ "نَعَمْ"

فَمِنْ دَمنَا إلى دَمِنَا حُدُودِ الأَرْضِ

مِنْ دَمِنَا إِلى دَمِنا (2)

في هذه الأسطر يصور لنا "درويش" كفاح الشعب؛ كما أنه استعمل الدم كدليل على الأرض (جغرافيا دمكم)، (من دمنا إلى دمنا حدود الأرض)؛ فلم يعد هناك ما يدل على هذه الأرض سوى الدماء التي يقدمها الشعب الفلسطيني المكافح في سبيل التحرر ومقاومة الاحتلال .

وفي (قصيدة بيروت) لا يجد "درويش" ما يدل على هوية الشعب الفلسطيني سوى الدماء التي يقدمها أفراده في سبيل الوطن:

سَبَايَا نحْنُ في هَذَا الزَّمَانِ الرَّخْوِ

لَمْ نَعْثُرْ عَلَى شَبَهٍ نِهَائِيٍّ سِوَى دَمِنَا

وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى مَا يَجْعَلُ السُّلْطَانَ شَعْبِيًّا

---

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 412.

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 441.

وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى مَا يَجْعَلُ السَّجَّانَ وِدِّيًّا
وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى شَيْءٍ يَدُلُّ عَلَى هَوِيَّتِنَا
سِوَى دَمِنَا الَّذِي يَتَسلَّقُ الجُدْرَانَ ... (1)

إن الضعف الفلسطيني، أضاع الحقوق الفلسطينية في هذا الزمان الرخو فلم يعثر المسبي في نهاية سبيه إلا على دمه المسفوك في كل مكان، ولم يعثر على الطرق التي تجعل السلطان متعاطفا معه، ولا على ود السجان في سجنه، ولا على هويته الوطنية، سوى دمه الملطخ على جدران سجنه(2).

ومما تنبغي الإشارة إليه أن صورة الدم الذي يتسلق الجدران هي إحدى الصور التي استلهمها درويش من صورة الأعشاب المتسلقة والتي ذكرها في قصيدة (سنة أخرى.. فقط):

وارْحَمُوا الحِيطَانَ إذْ تَشْتَاقُ للأَعْشَابِ(3)

فكثيرا ما تتخذ الصورة شكلا غرويا من حيث سيرورتها وانتشارها، فرغم أن طابعها واحد إلا أن طبيعة ظهورها مختلفة ومتشكلة حسب السياق، وملونة بأكثر من إيحاء ، ولهذا فقد عمد "درويش" إلى قلب صورة الأعشاب التي تتسلق الجدران بصورة الدماء، وتعد آلية تكرار الصورة وتحويرها من أبرز أساليب "درويش" الشعرية، فالصورة تبدأ بسيطة عند أول استعمال لها، ثم تبدأ بالتكرار لشدة إلحاحها على الشاعر، وهنا تبرز براعته في التعمية عليها أو إعادة صياغة معناها وتشكيله على نحو تبدو فيه الصورة جديدة، فالشاعر لا يبتكر صورة كل يوم ولكنه قادر على امتلاك آلية يكرر فيها الصورة نفسها بحيث تبدو جديدة في كل مرة، ومثل هذه الآلية تعد مزيّة في أسلوب الشاعر تذكر له لا عليه لاسيما أن هذه الصورة قد تختلط بغيرها من الصور، أو قد ينمو معناها في فكر الشاعر ويتطور على نحو تدرجي(4)
.

2) الصورة السمعية :

ترد في ديوان "حصار لمدائح البحر" الكثير من ألفاظ الأصوات مُستَخدَمة حسب الحاجة ووفق ما يقتضيه السياق، ومما يلفت الانتباه أن "درويش" قد سمى بعض عناوين قصائده بمسميات صوتية؛ مثل القصيدة الأولى في الديوان والتي عنوانها (موسيقى عربية)، والقصيدة الثانية والتي هي بعنوان (لحن

(1) المرجع نفسه، ص 429.
(2) ينظر: عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن ـ (د.ط) (د.ت)، ص 180.
(3) الديوان، (سنة أخرى... فقط)، ص 426.
(4) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 133.

غجري)، ومن الواضح أن الصورة الصوتية لهذين العنوانين يدلان على ارتباط الشاعر بأصله ووطنه، فكون الموسيقى عربية يدل على انتماء الشاعر للعروبة، كما أن اللحن الغجري يدل أيضا على فطرة وعفوية الغجر، غير أن هاتين الصورتين تساهمان في رسم مفارقة عجيبة فالقصيدة الأولى والتي عنوانها (موسيقى عربية) لا تتحدث إلا عن أمنية الشاعر في أن يصير حجرا:

"لَيْتَ الفَتَى حَجَرٌ ..."

يا لَيْتَنِي حَجَرٌ ...

أَكُلَمَا شَرَدَتْ عَيْنَانِ

شَرَّدَنِي

هَذَا السَّحَابُ سَحَابًا

كُلَّمَا خَمَشَتْ عُصْفُورَةٌ أُفُقًا

فَتَّشْتُ عَنْ وَثَنٍ ؟[1]

أما القصيدة الثانية المعنونة بـ (لحن غجري) فهي بدورها لا تتحدث إلا عن مشاهد اليأس والدمار والقتل:

زَمَنٌ فَاضِحٌ

ومَوْتْ

يَشْتَهِينَا إِذَا عَبَرْ[2]

وبهذا خرج درويش على نمط المألوف من خلال كسر توقع القارئ الذي يميل للتنميط والألفة، لأن عنوان القصيدتين يبوح في ظنِّ القارئ بمضمون جمالي ما، لكن القارئ يفاجأ في النصين بنقيض ما توقع[3].

وترد في الديوان أيضا الكثير من الأصوات التي تضفي نوعا من التصوير الدقيق للمشهد الذي ترد فيه، موحية بما يعتمل في داخل الشاعر من تداعيات مرتبطة بمشاهد القتل والدمار التي يتعرض لها المواطن الفلسطيني[4]، ومن أبرز هذه الأصوات بكاء الطير؛ يقول "درويش" في قصيدة (موسيقى عربية):

---

(1) الديوان، موسيقى عربية، ص 380.

(2) الديوان، لحن غجري، ص 386.

(3) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان - ط1، 2002، ص 206.

(4) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 85.

أَكُلَّمَا ذبُلَتْ خُبَّيْزَةٌ

وَبَكَى طَيرٌ عَلَى فَنَنٍ

أَصَابَنِي مَرَضٌ

أَوْ صِحْتُ: يَلَا وَطَنِي[1]

إن بكاء الطير في هذه الأسطر كفيل بأن يبعث فينا ما كان يحس به الشاعر من مشاعر الحزن والألم؛ فبكاء الطير علامة على التشرد والانهيار والمرض..الخ، ويعتبر "محمود درويش" واحدا من الشعراء الذين يتمتعون بحس مرهف، إلا أنه يعبر عما يشعر به من خلال مظاهر الطبيعة مثلما يفعل الشعراء الرومانسيون الذين يستعينون على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعي الشاعر صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية، وفي هذا الإطار رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صورا طبيعية ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي

تمثل أفكاره وتربط ما بينها عضويا حول موضوع واحد[2].

ومن أبرز الأصوات التي تطالعنا في الديوان أيضا صوت الأغاني، إلا أن الشاعر لا يقصد من وراء ذلك أنه في موقف فرح أو عرس، بل نراه على العكس من ذلك يعلن الغناء ويخفي تحت غلالته وبين انحناءات حروفه عاطفة حزينة، تمتلئ بالحنين البائس، وذلك من خلال الانزياحات العديدة التي تشكل صدمة المفاجأة للمتلقي/ القارئ، وخلخلت المعاني الجاهزة، ومن ذلك ما يردده في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجملة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

ما الَّذِي يَجْعَلُنِي أَقْفِزُ مِنْ هَذَا الأَذَانِ

لِأُصَلِّي لِلَّذِي عَلَّمَهَا أَسْمَاءَهُ

ثُمَّ رَمَانِي لِلأَغَانِي[3]

ففي هذا المقطع نلاحظ حيوية وديناميكية هذه الأسطر الشعرية بسبب كثافة الأفعال المضارعة الموجودة فيها؛ خمسة أفعال في ثلاثة أسطر (يجعلني، أقفز، أصلي، علمها، رماني)، منها **ثلاثة** مضارعة

(1) الديوان، موسيقى عربية، ص 385.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 414.

(3) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 409.

تَشِي بحال الشاعر النفسية الحالية التي يشعر بها في زمن تأمله والتي تتناوب فيها الفاعلية بين الضميرين المقدرين (المتكلم والغائب)، **واثنان** ماضيان (علمها/ رماني) واللذان يوحان بدلالات الغياب والإقصاء والنفي، هذا التعالق بين الإنسان وخالقه يفصله تساؤل وجودي: ما السبب الذي يدعو الإنسان إلى الصلاة (لإله) وهو الضمير الغائب المقدر في الفعل (علمها) ثم لم يعد معنيا بمخلوقه فرماه للأغاني، والفعل رماني يجسد كلية النبذ والإقصاء وجاءت إضافة الفعل إلى مفردة الأغاني لتفجر دلالات أخرى كالضياع، والانكسار واللجوء إلى خيار وحيد هو (الغناء).

وفي قصيدة (حوار شخصي في سمرقند) يقترن صوت الغناء عند "درويش" بالموت:

عَلَى أَيِّ جِسْرٍ رَمَتْكَ الأَغَانِي

قَتِيلًا لِتُشْعِلَ هَذَا المَسَاءَ[1]

وفي هذين السطرين تطالعنا الاستعارة المكنية التجسيدية في (رمتك الأغاني)؛ غير الغريب في هذه الصورة هو حدوث الموت من جسر يمثل جوهر تساؤل الشاعر، مما يشكل مفاجأة للقارئ؛ لأن الإنسان العادي يتوق للغناء ويطلبه بكثرة في الأفراح ويسعى لتحققه، أما أن يكون هذا الغناء سببا في الموت فهذا أمر مستغرب.

ومن أبرز الصور السمعية التي بقيت مترسبة في ذاكرة درويش صهيل الخيل*، ويبدو أن صورة الحصان قديمة جدا أخذت الذاكرة تتخلى عنها شيئا فشيئا إلى حد اختفت فيه وبقي ما يميزها عن غيرها وهو الصوت، وهذا الصوت يتسرب إلى الذاكرة أحيانا ليرسم للشاعر شكل الأرض التي لم يعد يراها، إنه لغة أخرى تخاطبه الأرض بها فلا يفهمها سواه[2]:

لَنَا جَسَدَانِ مِن لُغَةٍ وخَيْلٍ

ولَكِن ليسَ يَحْمِينَا صَهِيلُ[3]

لقد بقي الشاعر يتذكر حصانهم وكأنه طيف متماه لا يميز منه بدقة سوى صوته، وهذا الصوت ما زال يدق كناقوس خفي في سطور الذكريات، وقد عمد الشاعر إلى أخفاء صورة الحصان والإبقاء على

---

(1) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 391.

* إن دال الصهيل يتكرر في أعمال درويش، وقد خصص له قصيدة عنوانها (صهيل على السفح)، ظهرت في ديوان ورد أقل 1986، ومدلول هذا الدال ليس المدلول المعجمي.

(2) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 170.

(3) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 406.

صوته، لأنه بعيد عن الأرض فلا يرى الحصان، ولكنه قد يسمع صوته ؟ أو لأن شكل الحصان قديم في رؤيته إلى حد اكتفى فيه بالصوت فقط .

وفي قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) يستعمل درويش صهيل الخيل ليعبر به عن موقفه السياسي تجاه مصر أثناء زيارته لها عام 1969:

كَمْ انْدَفَعْتُ إلى الصَّهِيلْ

فَلَمْ أَجِدْ فَرَسًا وفُرْسَانًا

وأَسْلَمَنِي الرَّحِيلُ إلى الرَّحِيلْ[1]

لقد تمثل "محمود درويش" في هذه الأبيات تجربة المتنبي الذي ذهب إلى مصر وسرعان ما غادرها، وذهب "درويش" خلال عام 1969 إلى مصر وسرعان ما غادرها أيضا، وأما الصهيل فهو صوت الحصان، وكانت مصر في زمن جمال عبد الناصر الصهيل الذي لفت أنظار العرب إليها.

3) الصورة الذوقية:

تعتبر حاسة الذوق من أهم الحواس في تشكيل الصورة الشعرية؛ ‹‹ فليست الصور البصرية وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ مع الطبيعة من خلال النظر فحسب وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية ››[2]. والمتأمل لديوان (حصار لمدائح البحر) يجد أن أغلب الصور الذوقية هي من الصور التي لا يقبلها الذوق، كطعم المرارة والملوحة والحموضة، وهي ليست إلا انعكاسا لواقع مليء بالحزن والبؤس والدمار فلا يمكن وصفه إلا بأبشع الأوصاف؛ يقول درويش في قصيدة (لحن غجري):

حُلْمٌ مَالِحٌ

وصَوْتٌ

يحْفُرُ الخصْرَ في الحَجَرْ[3]

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 398.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 129 وما بعدها.

(3) الديوان، لحن غجري، ص 386.

لقد وصف محمود درويش الحلم بأنه مالح، ومن المعروف أن الحلم ذو طابع معنوي لأنه متعلق بالأمل والمستقبل الذي يريده كل إنسان، إلا أن "درويش" أكسب هذا الحلم طعم الملوحة تعبيرًا منه على أن هذه الأحلام عصية التحقيق في الواقع من جهة، ومرتبطة في كثير من الأحيان بواقع الحرب التي لا تترك مجالا للأحلام الجميلة، ولهذا نجد "درويش" في كثير من المواطن من الديوان يذكر الحلم بكل ما له علاقة بمنغِّصات الحياة :

كُلُّ يَوْمٍ آخِرُ الأَيَّامِ، والأَحْلَامُ نَارٌ مَعْدنِيَّةْ

...فَسَلَامٌ أَيَّتُهَا الأَرْضُ/الضَّحِيَّةْ !(1)

إن كل يوم يمر في ظل الاحتلال يمكن أن يكون آخر أيام الحياة، وربما يكون القول المأثور "عش في حدود يومك" أصدق على أفراد الشعب الفلسطيني، فما جدوى الحياة على هذه الأرض مادامت تغيب عنها قيمها الكبرى وأحلامها الإنسانية لتحل محلها أحلام "نار معدنية".

ويتطور الأمر لدى "درويش" إلى حد اعتبار الأحلام نذيرا للموت والهلاك:

...الذينَ شَاهَدُو حُلُمًا

أَعَدُّو لَه القَبْرَ والزَّهْرَ والشَّاهِدَةْ(2)

فكل من يحلم على هذه الأرض يجد ما لا يتوقع من المصائب المتتالية؛ فالواقع الفلسطيني يجمع المتناقضات.. يجمع الأحلام والآلام/ الأفراح والأحزان..الخ، ولذلك نجد "درويش" يقدم النتيجة الحتمية للأحلام وهي الموت (القبر والزهر والشاهدة)، وتصوير هذا الواقع أقرب إلى الحقيقة منه إلى المفارقة الشعرية.

ومن الأطعمة الذوقية التي نجدها في الديوان أيضا طعم المرارة. يقول "درويش" في قصيدة (سنة أخرى... فقط):

ارْحَمُوا شَعْبًا وَعَدْنَاهُ بأَن نُدْخِلَهُ الوَرْدَةَ مِن بَابِ الرَّمَادِ المُرِّ(3)

إن عناصر هذا السطر الشعري ترمز إلى مجموعة من الدلالات؛ فالوردة ترمز في هذا السياق إلى الوطن، غير أن دخول هذا الوطن يكون من باب التضحيات، وهو ما أشار إليه الشاعر بالرماد المر،

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 416.

(2) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 400.

(3) الديوان، سنة ..أخرى فقط، ص 426.

ولفظة الرماد توحي بالنيران بعد انطفائها واقتران الرماد بالمرارة يوحي بصعوبة أمر الجهاد/ الثورة/ المقاومة وشدتها، ولعل هذا التعبير يذكرنا بقول الشاعر "أحمد شوقي" (من الوافر):

1)وللحِرِيَّةِ الحَمْرَاءِ بَابٌ * بكلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدَقُّ**(1)

فلا يمكن لأي شعب محتل مثل الشعب الفلسطيني أن ينعم بالحرية والسلام ما لم يكافح هذا المحتل الغاصب حتى ولو كلفه ذلك أغلى ما يملك.

ومما تجدر الإشارة إليه هو استعمال "درويش" للصور الذوقية . التي يمجها الذوق . مقترنة بالأجواء السماوية كالكواكب والسماء والهواء والقمر للدلالة على أن هذه الأجواء مثلها مثل الأرض لا مكان فيها للحرية؛ ففي (قصيدة بيروت) يصف درويش السماء بالمرارة:

سَمَاءٌ مُرَّةٌ جَلَسَت على حَجَرٍ تُفَكِّرْ(2)

وفي (قصيدة سنة أخرى... فقط) يرى درويش أن القمر حامض:

مَن يَفْتَحُ قَلْبِي للقِطَطْ

ولِمَنْ أَمْدَحُ هَذَا القَمَرَ الحَامِضَ فوْقَ المُتَوَسِّطْ(3)

إن اقتران القمر بالحموضة في هذا السياق يرمز للعدو الإسرائيلي بدليل الاستفهام عن هوية الممدوح له. وهكذا نمضي في الديوان فلا نعثر إلا على الأطعمة التي لا يقبلها الذوق، ولا يكاد يستعمل "درويش" طعم الحلاوة إلا قليلا وذلك من باب التهكم، ومن ذلك ما يقوله في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

أَمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا يَا حَبِيبِي

أن نُسْنِدَ التَّعَبَ الحُلْوَ فَوْقَ حَجَرْ(4)

ففي هذه الصورة نجد أن طعم الحلاوة مقترنا بالتعب، وبذلك انقلبت الصورة على نفسها وأصبحت تدل على نقيض ما استعملت له.

4) الصورة الشمية :

(1) أحمد شوقي، الديوان، تحقيق: إيميل أكبا، دار الجيل، بيروت . لبنان . ط2، 1999، 2/ 389.

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 443.

(3) الديوان، سنة أخرى فقط، ص 426.

(4) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 405.

لقد وظف الشاعر محمود درويش في ديوانه العديد من الصور الشمية كالروائح والعطور، ويبدو أن الرائحة أضحت بالنسبة له لغة تخاطِبُهُ أرضه بها؛ إنها الشيء الوحيد الذي يعبر الحدود والحواجز واقعا كان أم متسربا من الذاكرة فيرسم أمامه شكل الأرض التي لم يعد يراها[1].

ومن أبرز الصور الشمية التي بقيت مرتسمة في ذاكرته رائحة (القهوة الصباحية)؛ فصورة قهوة أمه الصباحية ورائحتها لم تفارق "درويش"، بل ظلت معه في شعره على نحو غير مطرد، ولكن ضمن فترات متباعدة من عمره الشعري، فبدت وكأنها مصباح يومض ثم يختفي بريقه، ثم يعاود الظهور وهلم جرا...؛ يقول في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

المَكَانُ الرَّائِحَةْ

قَهْوَةٌ تَفْتَحُ شُبَّاكًا. غُمُوضُ المرأَةِ الأُولَى.. [2]

إن ذاكرة الرائحة تستدعي أمكنة لم تعد موجودة، و"درويش" إذ يتذكر ذلك المكان المفقود يتذكر بالضرورة زمانا مرتبطا به، فالمكان هو الرائحة التي عندما يشمها الشاعر تستدعي صور المكان القديم وزمانه، وهكذا أصبحت قهوة أمه استحضارا لذكرياته ولصورة أمه بما تمثله له من حنان افتقده تدريجيا مع الزمن فيتمنى ولو قليلا منه؛ إنها ذاكرة تلح وشيء لم يعد يتكرر، فهذه القهوة - إذن - هي التي تميز أمه ثم أرضه ووطنه، لذا لم يقف الأمر على حد الحنين، بل أصبحت القهوة وطنا للشاعر بكل أبعاده المادية. والملفت للنظر في هذه الصورة أن "درويش" لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها، وتلك إضافة أخرى تعيدنا إلى ما أسلفنا الحديث عنه من أن الرائحة بصورة عامة مثلت لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه، بيد أن رائحة القهوة تبقى متقدمة على غيرها لاقترانها بحمولة دلالية أكبر، فهي من جهة لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه، ومن جهة أخرى لغة تخاطب بين الشاعر وطفولته، ثم إنها واحدة من الرموز التي اقترنت بالعرب، وأضحت ممثلة لهم في كثير من السياقات الاجتماعية والثقافية على حد سواء[3] .

ومن أبرز الصور الشمية التي وظفها "درويش" في الديوان صورة (ريح الشمال)؛ حيث تعد هذه الصورة من الصور النامية في شعر "درويش"؛ إذ ظلت تنمو وتتطور حتى انتهت بقصيدة عنوانها (أغنية إلى الريح الشمالية)، وقد استلهم "درويش" صورة (ريح الشمال) من أشعار "جميل بثينة" فقد جاء في

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 200.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 413.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 200.

الأغاني أنه «لما أهدر أهل "بثينة" دم "جميل"، وأهدره لهم السلطان، ضاقت الدنيا "بجميل" فكان يصعد بالليل على قور رمل يتنسم الريح على حي بثينة ويقول (من الوافر):

1)أَيَا رِيحَ الشَّمالِ أمَا تَرَينِي *** أَهِيمُ وأَنِّي بَادِي النُحُولِ

2)هِبي لي نَسمَةً من ريحِ بَثْنٍ *** وَمُنِّي بِالهُبُوبِ عَلَى جَميلِ

3)وقولي يا بُثينةُ حسب نَفْسِي *** قليلُكِ أو أقلُّ مِنَ القَليلِ[1]

فإذا بدا وضح الصبح انصرف...»[2]

وبالطبع لم يفت "درويش" اختزال صورة هذا العاشق العذري . كعادته في اختزال الصور .؛ إذ أخفاها تماما تاركا ريح الشمال فقط لتدل عليها؛ يقول في قصيدة (موسيقى عربية):

أَكُلَّمَا نَوَّرَ اللَّوزُ اشْتَعَلَتُ بِهِ

وكُلَّمَا احْتَرَقْنَا

كُنْتُ الدُّخَانَ ومِنْدِيلًا

تُمَزِّقُنِي

رِيحُ الشَّمَالِ، ويَمْحُو وَجْهِيَ المَطَرُ ؟[3]

إن تنوير اللوز في هذا المقطع يعني انبعاث رائحته، ومجرد وصول الرائحة إليه كاف لتمزيقه وتحسره وتفجعه تماما كوصول ريح الشمال إلى العاشق العذري الذي يتمنى هبوبها ثم ينطوي على نفسه منكسرا فور رحيلها عنه، ولعل هذا الإحساس المتنامي لديه هو ما يفسر إصراره على تكرار رائحة الأشياء واعتبارها لغة تخاطب بينه وبين أرضه ابتداءً برائحة القهوة الصباحية ثم اللوز؛ إنها حالة من التزهد التام وصل إليها "درويش" بعدما أيقن أن عودته إلى الأرض بالغة الصعوبة تماما كعودة العذري بعد نفيه، لذا بدأ يتمنى كل رائحة قادمة من فلسطين تماما كما كان جميل يتمنى أن تمر به رياح الشمال القادمة من أرض محبوبته علَّها تحمل له بعضا من رائحتها[4].

5) الصورة اللمسية :

(1) جميل بثينة، الديوان، دار بيروت، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1982، ص 86.

(2) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: لجنة من الأدباء، بيروت . لبنان . الدار التونسية للنشر . تونس . ط1، 1983، 8/ 109.

(3) الديوان، موسيقى عربية، ص 385.

(4) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 214.

تعتبر الصور اللمسية في ديوان (حصار لمدائح البحر) مثل الصور الذوقية من حيث مخالفتها لطبيعة النفس البشرية، وذلك لأنها مرتبطة بواقع الحرب؛ فكم من القتلى والجرحى الذين يسقطون كل يوم، ولهذا فإن تعبير "درويش" عن هذا الواقع بالصور اللمسية يعتبر أقرب إلى الحقيقة منه إلى المجاز، ويستثير فينا "درويش" حاسة اللمس من خلال بعض العبارات الدالة على ذلك مثل الجرح والشوك.. الخ؛ يقول في قصيدة (لحن غجري):

قَمَرٌ جَارِحٌ

وصَمْتْ

يَكْسِرُ الرِّيحَ والمَطَرْ(1)

إن القمر الجارح يستثير فينا حاسة اللمس من خلال الجرح، ويقصد "درويش" من خلال هذه الصورة اللمسية إلى الإشارة للعدو الصهيوني وما يسلطه من أنواع الأسلحة الفتاكة على الشعب الفلسطيني الأعزل .

وتظهر الصور اللمسية في الديوان من خلال بعض الأشياء الصلبة كالمعادن. يقول في قصيدة (الحوار الأخير في باريس):

... وَجِسْمُكَ ليْسَ نُحَاسِيًّا لِيَحْمِلَ هَذا الزَّمَانَ(2)

إن الواقع الفلسطيني يتطلب جسما صلبا مثل النحاس لكي يصمد في وجه القنابل والمدافع التي تتساقط كل يوم وفي كل لحظة.

وفي قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام) يربط "درويش" بين الحلم والشوك:

وَنَمْ يَا حَبِيبِي

لِأَهْبِطَ فِيكَ وَأُنقِذَ حُلْمَكَ من شَوْكَةٍ حَاسِدَةْ(3)

وهكذا يمكننا القول إن الصور اللمسية في الديوان مثلها مثل الصور الذوقية، تدل في معظم الأحيان إما على الواقع القاسي/ المحطم من جهة، أو الإشارة إلى العدو الإسرائيلي وأسلحته المدمرة من جهة أخرى.

6 . تراسل الحواس:

(1) الديوان، لحن غجري، ص 386.

(2) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 400.

(3) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام) ص 420.

يعتبر مصطلح تراسل الحواس من المصطلحات التي ابتدعها المذهب الرمزي؛ حيث يرى الرمزيون أنه ـ كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور ـ على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير على ما يستعصى التعبير عنه، ومن هذه الوسائل (تراسل الحواس) أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة ...الخ، وذلك أن اللغة في ـ أصلها ـ رموز أُصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، ونقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل(1).

ويعد "محمود درويش" من الشعراء الذين تراسلت حواسهم تراسلا خاصا يذيب بها . في سياقها ـ مادية الأشياء فتغدو أثيرية، ومن ذلك ما نجده في قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء):

وانْتَظِرْنِي قَلِيلًا قَلِيلًا لأَسْمَعَ صَوْتَ دَمِي
يَقْطَعُ الشَّاعِرَ المُنْفَجِرْ(2)

ففي هذين السطرين تراسلت حاستا السمع والبصر في (صوت دمي) لأن الصوت مجال حاسة السمع، والدم مجال حاسة البصر، وقد امتزجا في تركيب لغوي واحد فاندلقت خصائص السمع في معين حاسة البصر وذاب الحاجز المادي بينهما وتحولا إلى انفعالات متعددة الدلالات. وربما كان مزج "درويش" بين حاستي السمع والبصر نتيجة واقع الحرب في فلسطين وما يخلفه دوي الانفجارات من أشلاء ملطخة بالدماء؛ فنتيجة لتكرار هذا المشهد اختلطت حواس الشاعر بين تحسس الشعور في النفس وإدراكه في الذهن، فأصبح الشاعر يستحضر صورة الدم كلما سمع صوت الانفجارات هنا وهناك .

وفي (قصيدة بيروت) نعثر على العديد من الحواس المتراسلة والتي تعبر عن تعلق الشاعر ببيروت وقصور اللغة عن نقل إحساسه بذلك:

بَيْرُوتُ زَنْبَقَةُ الحُطَامِ

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (418ـ419).

(2) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 389.

وقُبْلَةٌ أُولَى. مَدِيحُ الزَّنْزَلَخْتِ. مَعَاطِفُ لِلْبَحْرِ والقَتْلَى
...سَمَاءٌ مُرَّةٌ جَلَسَتْ عَلَى حَجَرٍ تُفَكِّرُ
وَرْدَةٌ مَسْمُوعَةٌ بَيْرُوتُ، صَوْتٌ فَاصِلُ بَيْنَ الضَّحِيَةِ والحُسَامْ(1)

في هذه الأسطر الشعرية من وصف بيروت تبادلت مدركات السمع والبصر خواصهما، فأخذ المديح مكان الزنزلخت في قوله (مديح الزنزلخت) على الرغم من تبادل مجاليهما كما تراسلت حاستا البصر والذوق في قوله (سماء مرة)، لأنه أعطى للسماء والتي مجالها البصر طعم المرارة ومجالها حاسة الذوق، وقد امتزجا في تركيب لغوي واحد، فاندلقت خصائص البصر في معين حاسة الذوق وتحولت إلى انفعالات سائلة من مكان لآخر، كما تراسلت حاستا النظر والسمع في قول الشاعر (وردة مسموعة) لأنه وصف الوردة والتي مجالها النظر بأنها مسموعة وهو مجال حاسة السمع .

وفي ميدان تراسل الحواس هناك وسيلة أخرى لبناء صور رمزية تجدر الإشارة إليها، وهي أن مدركات الحاسة الواحدة يمكن أن تتقارب، مُجَرِّدَةً نثريات الواقع الخارجي، ومحطمة علاقاتها التقليدية المألوفة، فتجمع بين شيئين متناقضين يوحي امتزاجهما بالإيغال في اقتراب مظاهر الأشياء من بعضها على الرغم من تنافرها الظاهري؛ ومن ذلك ما نجده في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

المَكَانُ الفَاتِحَةْ
المَكَانُ السَّنَةُ الأُولَى. ضَجِيجُ الدَّمْعَةِ الأُولَى
التِفَاتُ المَاءِ نَحْوَ الفَتَيَاتِ. الوَجَعُ الجِنْسِيُّ في أَوَّلِهِ، والعَسَلُ المُرُّ(2)

فالعسل والمرارة ينتميان إلى مجال حاسة الذوق وهما نقيضان، لأن العسل باعتباره حلو المذاق يجتث المرارة ويلغي وجودها، وعلى الرغم من ذلك إلا أن الشاعر جمع بينهما ليوحي بأن هذه الحلاوة الظاهرة لها مدلولها المر في جوفه، وهذا يحقق فلسفة الرمزيين في وحدة ظواهر الطبيعة وانتمائها إلى قوانين عامة تنظم العلاقات بينها؛ والنتيجة فإن الإيحاء المنسجم الذي تقدمه هذه الصورة يقوم على التناقض بين عناصرها المختلفة، فلابدّ للفن لكي يكون معبّراً من أن يتكوّن مما هو متناقض في العالم كالصحو والظل والندى (بما يرمزان إليه). هذا من حيث العلاقة بين هذه العناصر أما من حيث الجمع بينها من مجالات حياتية متباعدة ومختلفة ومتناقضة أحياناً، فإن هذا الأمر بات شائعاً في كتب نقد الشعر الحداثي ؛إذ من

(1) الديوان، قصيدة بيروت، ص 443.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 413.

المعروف أن هذا الشعر قد أفاد من تقنيات الصورة الفنية السريالية التي تقوم أساساً على الجمع بين المتناقضات والمتباعدات .

ثانيا . صور الطبيعة في "حصار لمدائح البحر":

إن الحديث عن صور الطبيعة في ديوان (حصار لمدائح البحر) "لمحمود درويش" يجرنا إلى البحث في طبيعة البيئة الجغرافية في فلسطين؛ حيث امتازت فلسطين عن غيرها من البلدان الأخرى بوجود أربع مناطق مناخية: المنطقة الجبلية، السهل الساحلي، الأغوار التي تنخفض عن سطح البحر 400م، والصحراء في الجنوب؛ وهذه المناطق المناخية الأربعة جعلت الطبيعة ذات طابع خاص حيث تتوفر الزراعة بأنماطها ونظمها ما يجعل الأرض صاحبة سمة معينة، وقد كانت هذه السمة عاملا فاعلا في خلق حالة من الترابط والعلاقة الوثقى بين الإنسان وأرضه فتأصلت الوشائج بقوة رابطة العاطفة المتبادلة بينهما.

وقد خلقت تجربة الإنسان الفلسطيني الحضارية خلال التاريخ ترابطا فكريا وعاطفيا بين الأرض والإنسان ذاته، الأرض التي هي جزء من الطبيعة، فهي الوطن وهي المبتدى والمنتهى.

ومن خلال اللغة يستطيع الإنسان أن يقيم علاقة بينه وبين الطبيعة فللغة صداها ومقدرتها على خلق عالم ملائم للشاعر؛ فلم تعد اللغة مرآة تتجلى فيها الأشياء وإنما هي بيت الوجود الذي يسكنه الكائن فالأشياء تخرج منها كائنات لغوية لا علاقة لها بالواقع، وانتهى دور الإنسان دالا؛ إذ لا يقول ما

يعني وإنما اللغة تعني ما يقول، فالحقيقة إذا لم تعد من إنتاج الإنسان في علاقته بالواقع بل هي من إبداع هذه الأنظمة النصية التي تخلق واقعها الخاص[1].

ولقد استطاع "درويش" من خلال تلازمه مع الطبيعة الفلسطينية أن يربط بين الطبيعة والإنسان الفلسطيني ذلك الرباط الروحي الذي أصبحت الطبيعة معه تعبر بشكل أو بآخر عن هموم الإنسان؛ ففي وعي الشاعر لا تكون الطبيعة بعيدة جامدة وإنما هي ناطقة معبرة عنه، فشجرة (الزيتون والبيدر والبحر والحجر والقمر والكرم..الخ) وغير ذلك من مظاهر الطبيعة والبيئة الفلسطينية جبلت في دم الإنسان ذاته فمن غير المعقول أن يحيا الإنسان في غير المكان الذي جبلت منه الأرض الذي هو جزء منها[2].

وفي (حصار لمدائح البحر) استثمر "درويش" صور الطبيعة باعتبارها رموزا ممتدة لكيانه وتتغذى من تجربته، زيادة على ما تضفيه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية، ولقد استوعب "درويش" هذا الفهم للرمز الطبيعي، وقد لا نبالغ إذا قلنا بأنه تخطاه حين راح ينحت لنفسه رموزا تبدو، حين نقرأها في سياقاتها، وكأنها خرجت لتوها من قاموس جديد هو صانعه، وهي عديدة لا حصر لها حتى يبدو وكأن مفردات اللغة كلها قد آلت إلى رموز بين يديه، ولما كان عدد الرموز المستخلصة في الديوان كبيرا، فقد اقتصرنا على الرمز المهيمن منها داخل المتن الشعري وخاصة ذي الدلالة المتجددة داخل السياقات المختلفة وخصوصا ذلك الذي أخصبته تجاربه الحديثة، ومن الصور الرمزية الأثيرة في حصار لمدائح البحر نجد: البرتقال، الحمام، الحجر، القمر، البحر، الحصان...الخ، وقد تكررت حتى غدت أساسا لصور مهيمنة شكلت صورا رمزية، سُميت من قبل بـ عناقيد الصور[3]، وقد أكسبها تكرارها داخل مجموعة من النصوص مفاهيم خاصة تتجدد باستمرار تجدد الشعرية والموقف؛ ويمكننا تقسيم صور الطبيعة في الديوان . باعتبارها رموزا . إلى صور طبيعية جامدة وصور طبيعية حية؛ وتحتوي الصور الطبيعة الجامدة على النباتات والبحر والحجر والقمر، أما صور الطبيعة الحية فتظم الحيوانات التي كان لها تأثير بارز في نفسية الشاعر كالطيور والحصان.

I. صور الطبيعة الجامدة :

1) صورة النباتات :

(1) ينظر: عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، منشورات الاختلاف . الجزائر . ط1، 2008، ص 399.

(2) ينظر: محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت ط1، 1791، ص 23.

(3) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 27.

تعتبر صور النباتات من أكثر الصور حضورا في الديوان؛ ويمكننا تقسيم صور النباتات إلى ثلاثة أقسام وهي:

أ) صور الأزهار والورود .

ب) صورة القمح .

ج) صور الأشجار .

أ) صورة الأزهار والورود:

تكررت صورة الأزهار/ الورود في (حصار لمدائح البحر) اثنتين وعشرين مرة، وهذا الإحصاء يشمل أيضا بعض مسميات الزهور الخاصة كالزنبق والياسمين والنرجس والسوسن وهو ما يمثله الجدول التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
الورود	14 مرة	392، 405، 410، 418، 419، 421، 422، 425، (ثلاث مرات في 426)، (مرتان في 428)، 443.
الأزهار	مرتان	400، 437 .
الزنبق	ثلاث مرات	416، 422، 442 .
الياسمين	مرة واحدة	413 .
السوسن	مرة واحدة	423 .
النرجس	مرة واحدة	428 .

ومن الملاحظ أن استعمال "درويش لصور" الأزهار المختلفة كان على نحو واسع لا مستجيرا بها من الواقع بل غاضبا وثائرا مستجيرا بها عليه[1]، فما نجده في الديوان من توظيف لكلمة (أزهار/ ورود) يمكن حصره بصورة مَنْ انعكست عليه آثار القضية الفلسطينية بكل أوجاعها، بل تبدو مفارقة هذه الدلالة في معظم مواطنها التي تتكرر فيها؛ فترد متكررة ضمن سياقات مرتبطة بالجراح أو الدماء أو الدموع أو القبر أو الغضب، وغيرها من متعلقات الحزن وما ينجم عنه، وهناك الكثير من الشواهد في الديوان التي تؤكد ذلك؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

مِنْ مَذْبَحَةٍ نَمْشِي إلى مَذْبَحَةٍ نَمْشِي لِكَيْ نَهْتِفْ:

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 142.

مَرْحَى! هَا هِيِ الوَرْدَةُ ... فَلْنَسْجُدْ[1]

في هذه الأسطر يلوم "درويش" الجميع على الحالة التي وصل إليها الشعب، فليس هناك شعب يواجه المآسي مثلما يواجهه الإنسان الفلسطيني فهو شعب يواجه المذابح في كل ركن يتجه إليه؛ في فلسطين وفي بيروت وفي المنافي والمخيمات، وفي كل مكان يواجه هذا الشعب الموت ويقدم الضحايا لأجل الأمل المستقبلي والغد الآتي (الوردة)، وكما هو ملاحظ تبدو مفارقة الصورة واضحة جلية من حيث ذكر الوردة في هذا السياق مقترنة بذكر المذابح، وتنهض بنية هذه الصورة من العلاقة التجادلية بين عناصرها بشكل يستحيل فيه الفصل بينها أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر، وعلى الرغم من أن صورة الوردة تختلف عن المذابح في العناصر والأجواء والإيحاءات، فإنها تنهض من الوعي الحداثي في سمته التجادلية، فهي مبنية على التجادل لا على التناظر بين العناصر[2] .

ومثلما وردت صورة الوردة إلى جانب المذابح فإننا نجدها أيضا مقترنة بالدماء، يقول "درويش" في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

صَدِيقِي، أَخِي، يَا حَبِيبِي الأَخِيرَا
أَمَا كانَ مِنْ حَقِّنَا أن نُدَاعِبَ قِطَّةْ
أَمَا كانَ مِنْ حَقِّنَا أن نُدَاعِبَ وَرْدَةً
دُونَ أَن نَتَوَجَّسَ فِيهَا دَمًا قَادِمًا من مَكَانٍ قَرِيبْ؟[3]

في هذه الأسطر يصور لنا "درويش" الواقع الفلسطيني القائم على الصراع بين الحياة والموت، فالوردة هي الأصل والحياة، غير أنها ستتحول إلى دم/ موت عند مداعبتها.

وفي قصيدة (سنة أخرى ...فقط) يترجى "درويش" أصدقاءه للبقاء حتى يعتذروا من الورود التي لم يروها، وهذا يدل على أن صورة الوردة تمثل جزءا من أرض فلسطين المحجوبة عن أبنائها بسبب الاحتلال..:

أَصْدِقَائِي شُهَدَائِي
لا تَمُوتُوا قَبْلَ أن تَعْتَذِرُوا من وَرْدَةٍ لم تُبْصِرُوهَا
وبِلَادٌ لم تَزُورُوهَا[1]

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 418.

(2) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، ص 43.

(3) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 405.

وإذا كان هذا نوع من العزاء أو الاسترحام فهو في حقيقته على أية حال استنهاض العزائم من العدم أو الموت، فلربما يكون العام المطلوب تأجيل الموت خلاله فرصة لانبعاث روح جديدة(2).

ويبدو أن عموم الحدث وشموليته لأرض فلسطين كلها ثم للشعب الفلسطيني بصفة خاصة هو ما حدا "بدرويش" إلى شيء من التعميم في استخدامه للفظة (زهور) أو(ورود) مبتعدا عن التخصيص، لأن الطبيعة عرضة للحدث أيضا، وبالتالي ستتأثر كل مظاهرها بصورة عامة ومنها الأزهار/ الورود، إلا أن ذلك لم يمنع "درويش" من استعمال بعض مسميات الزهور التي عرفها في فلسطين أو غيرها من البلدان الأخرى كأزهار الزنبق والياسمين...، حيث بدا بعضها يشغل حيزا من لاوعيه نراه ناتجا في الأصل عن حبه لهذه الزهور وتعلقه بها؛ يقول "درويش" في (قصيدة بيروت):

بَيْرُوتُ زَنْبَقَةُ الحُطَامِ(3)

"فمحمود درويش" هنا وظف صورة الزنبق للدلالة على تأثير مشهد الوردة الساقطة على الأرض أو فوق الأنقاض عليه، ثم إنه قد مثل صورة محتواة في صورة أخرى وهي صورة الأزهار/ الورود بمستواها العام والتي ارتبط ذكرها كما أشرنا بالدماء والدموع والقبر والحزن والغضب فإذا كانت الأزهار شاهدة على هذا كله فإن الزنبقة شاهدة على جزئية واحدة منه وهي الخراب والدمار.

ولا تغيب صورة الزنبق حتى في المشاهد التي تجمع الشاعر بالمرأة؛ يقول "درويش" في قصيدة (يطير الحمام يحط الحمام) :

أَرَاكِ فَأَنْجُو من المَوْتِ. جِسْمُكِ مُرَفَّأْ
بِعَشْرِ زَنَابِقَ بَيْضَاءَ. عَشْرُ أَنَامِلَ تَمْضِي السَّمَاءُ
إلى أَزْرَقَ ضَاعَ مِنْهَا(4)

فكما هو واضح من الأمثلة السابقة فإن المشهدين السابقين لا يربطهما ببعض أي شيء فكم بين الثورة والغضب وبين الحبيبة ؟، ومع ذلك ظل الزنبق حاضرا مع الموت من جهة ومع الحبيبة من جهة أخرى .

ومن أبرز الأزهار التي وردت في الديوان أيضا زهرة الياسمين؛ ويستعمل "درويش" صورة هذه الزهرة كشاهد على وقائع التاريخ:

---

(1) الديوان، (سنة أخرى ..فقط)، ص 425.
(2) ينظر: جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة. مصر. ط1، 1999، ص69.
(3) الديوان، قصيدة بيروت، ص 442.
(4) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام)، ص 422.

... وَليَكُنْ أنَّ عُيُونَ اليَاسَمِينَةْ

تَحْفَظُ الأَسْرَارَ مُنْذُ انْبَجَسَتْ حَوَّاءُ ...[1]

وفي هذين السطرين عمد "درويش" إلى تشخيص زهرة الياسمين في صورة إنسان وذلك عن طريق إضفاء العين إلى هذه الزهرة، وتخلق الصورة الاستعارية من التشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تزيل الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته، وتظهر صورة الياسمينة من خلال هذه الاستعارة التشخيصية شاهدة على مختلف وقائع وأسرار التاريخ.

ب) صورة القمح :

تعتبر صورة القمح من أبرز الصور المتكررة في الديوان، فالقمح ليس نباتا يشغل حيزا من الذكريات كغيره، بل هو أيضا أصل رغيف الخبز ومادته، وفوق هذا وذاك هو صورة الإنسان الفلسطيني البسيط؛ الفلاح الذي لا عهد له إلا بفلاحة الأرض وزراعتها[2]، وفي (حصار لمدائح البحر) تكررت لفظة القمح باشتقاقاتها المختلفة؛ كالسنابل والخبز أربع عشر مرة، وهو ما يبينه الجدول التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
القمح	6 مرات	387، 388، 389، 402، 410، 432 .
السنابل	4 مرات	387، 389، 410، 428 .
الخبز	4 مرات	389، 416، 413، 440 .

ومن خلال هذا الجدول يمكننا استنباط أبرز دلالات هذه الصورة؛ ففي قصيدة (أقبية أندلسية صحراء) استعمل "درويش" لفظة القمح للدلالة على تعلقه بأرضه ووطنه وأمله في العودة إليها؛ يقول:

أَذْكُرُ أَنِّي سَأَحْلُمُ ثَانِيَةً بِالرُّجُوعِ

. إلى أَيْنَ يا صَاحِبِي؟

إلى حَيثُ طَارَ الحَمَامُ فَصَفَّقَ قَمْحٌ وشَقَّ السَّمَاءَ

ليَرْبِطَ هَذَا الفَضَاءَ بِسُنْبُلَةٍ في الجَلِيلْ[3]

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 413.

(2) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 164.

(3) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 387.

إن أمنية الشاعر بعد رحيله عن فلسطين هي العودة إلى وطنه، وهذا الوطن لا يتحدد عند الشاعر بنعت جغرافي معين بل من خلال بعض مظاهر الطبيعة، كطيران الحمام وتصفيق القمح وانتظار السنابل، ولا شك أن نبات القمح مرتبط في نفسية الشاعر بالوطن أكثر من غيره من النباتات لأنه مصدر الخبز الذي يستمد منه المواطن الفلسطيني قوته اليومي، كما أنه رمز للأرض والحياة، ومن الملاحظ أن "درويش" قد كرر الجملة الشعرية السابقة ـ مع قليل من التحوير ـ في القصيدة نفسها لتصير بمثابة لازمة إيقاعية تعبر عن تعلق الشاعر بالمكان ورغبته في الرجوع إليه:

وَسَأَمْشِي
إلى أَيْنَ يا صَاحِبِي؟
إلى حَيثُ طَارَ الحَمَامُ فَصَفَّقَ قَمْحٌ
لِيُسْنِدَ هَذَا الفَضَاءَ بِسُنْبُلَةٍ تَنْتَظِرْ[1]

إن واقع ما بعد بيروت يطرح التساؤل حول المكان، إلا أن واقع الشعر يفرض رؤيته الجمالية على الواقع ويجعل انتظار سنابل القمح ـ وهي تسند الوجود كله وتحميه من الانهيار مبررا للرحيل إلى الجماعة لا إلى المكان، إن المكان لا يتحدد بذاته وإنما بالحالّين فيه (إلى حيث طار الحمام) كما أن ثقة الشعري تتحدى الواقع وهي تربط بين طيران الحمام وتجاوب القمح الوطني معه، لم تقترب العودة، إذا فليبق العالم/الوجود مستندا إلى سنبلة فلسطينية منتظرة، كما يمثل السؤال والجواب اشتراكا في بناء العالم... بناء رؤيته الجمالية[2]، ويبدو أن صورة القمح المرتبط بالحمام بقي متكررا في خيال الشاعر بكل ما له علاقة بالوطن الضائع والأرض الحبيبة؛ يقول في (قصيدة الحوار الأخير في باريس):

أَكُنْتَ تُغَنِّي كَثِيرًا لَهَا ؟
مَنْ هِيَ ؟
ـ سَمِّهَا ما تَشَاءُ: النِّسَاءُ، المَرَايَا، الكَلَامُ، البِلَادُ، إتِّحَادُ
العَصَافِيرِ في القَمْحِ، وَأَوَّلُ مَوْجٍ تَشَرَّدَ في البِرِّ[3]

---

(1) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 388.

(2) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 116.

(3) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 402.

يمثل الحوار الافتتاحي الحضانة اللغوية للديالوغ، ومفتاح التداعيات اللغوية أنه حوار بين الشاعر و"عز الدين القلق"، ويتضح منه أنه افتقاد "عز الدين القلق" لهوية الضمير (هي) ليأتي الجواب من عند الشاعر "محمود درويش" في صيغة مجموعة من البدائل (تشكيلات لغوية مختلفة ومتناقضة أحيانا)، القصيرة والحادة والمحسومة (النساء، المرايا، الكلام، البلاد، إتحاد العصافير في القمح، أول موج تشرد في البر)، ومن الملاحظ أن هذه الإجابات لا تخل من صورة القمح المتحد بالعصافير والتي تدل على حضورها في نفسية الشاعر وانثيالات اللغة، فتتواءم وتنسجم الذات اللاواعية مع واقعها وهي تجد طريقها إلى الوطن نفس طريق خروجها منه في حل خاص بنفسية متأزمة، ولذا يفقد التوصيل اللغوي نسقه المألوف لأن اللغة تتجه إلى الداخل وتفرز أصواتها في الخارج أصداء هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها[1] .

وترد صورة القمح أيضا للدلالة على هوية الشاعر وانتمائه لوطنه. يقول في (قصيدة بيروت):

وَجْهِي لَيْسَ حِنْطِيًّا تَمَامًا والعُرُوقُ مَلِيئَةٌ بالقَمْحِ[2]

فالعروق المليئة بالقمح والتي تجري في الشاعر مجرى الدم تدل على انتماء الشاعر لأرضه ووطنه.

ج) صورة الأشجار:

إذا كانت صورة الأزهار والقمح حاضرة في الديوان، فالأشجار لا تقل عنهما دورانا وتكرار؛ إذ لم يترك "درويش" شيئا من الشجر الذي رآه أو حتى مما لم يره مما اشتهرت به أرضه إلا وذكره، وفي الديوان تكررت ألفاظ الأشجار واحد وثلاثين مرة، وهو ما يمثله الجدول التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
(لفظة) الأشجار	16 مرة	387، 389، 386، 394، 398، 401، 405، 413، (أربع مرات في 417)، 420، 430، 436، 440 .
البرتقال	05 مرات	(مرتان في 388)، 389، 399، 429.
النخيل	مرتان	مرتان في 390.
الصفصاف	مرتان	394، 430 .
الكستناء	مرتان	مرتان في 404.
الصنوبر	مرة واحدة	401 .
التين	مرة واحدة	405 .

(1) ينظر: رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، العدد1، المجلد 7، 1987، ص 55.

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 432.

الخوخ	مرة واحدة	410 .
التفاح	مرة واحدة	388 .

ويمكننا من خلال هذا الجدول أن نتتبع الدلالات المهمة لبعض صور الأشجار المتكررة ومنها شجرة النخيل؛ حيث تعتبر هذه الشجرة رمزا للأرض والعروبة، ولهذا لا يخفي لنا الشاعر حبه وتعلقه بها؛ يقول في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند):

أَتَصْعَدُ هَذَا النِّدَاءَ على الدُّرْجِ الحَجَرِيِّ الطَّوِيلْ
لِتَبْكِي الوَرَاءَ ؟
لأَسْرِقَ قَلْبِي المُعَلَّقِ فَوْقَ النَّخِيلْ(1)

فكما هو واضح فالنخيل هو المعادل الموضوعي للأرض والوطن الضائع، ولهذا نجد قلب الشاعر قد تعلق به. ومن الأشجار التي وردت في الديوان أيضا شجرة الكستناء؛ يقول "درويش" في قصيدة (الحوار الأخير في باريس):

... على بَابِ مَكْتَبِهِ شَجَرُ الكَسْتَنَاءِ
ومَقْهَى صَغِيرٌ
وقَوْسُ حَمَامْ(2)

فبالرغم من أن درويش يصف مكتب صديقه "عز الدين القلق" إلا أنه شجرة الكستناء كانت حاضرة كنعت لحيز مكاني.

وترد شجرة الصفصاف حتى في مواقف "درويش" الغاضبة؛ يقول في قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر):

لا الحُبُّ نَادَانِي
ولا الصَّفصَافُ أَغْرَانِي بهذَا النِّيل كَيْ أَغْفُو(3)

---

(1) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 390.

(2) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 404.

(3) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 394.

فالشاعر أراد أن يبين من خلال هذه الأبيات عدم رضاه من مواقف مصر التي وقعت اتفاقيات سلام مع إسرائيل، وخرجت من قيادة العالم العربي لتعاني قدرا من العزلة، ورغم أن موقف الشاعر كان موقفا عاما إلا أنه بعبقريته استطاع أن ينفذ بحسه المرهف إلى استحضار صورة الصفصاف.

ومن أبرز الأشجار التي ورد ذكرها في الديوان أيضا شجرة البرتقال، وهذه الشجرة تتمتع بصفة معينة فخضرتها الدائمة وحمرة التربة التي تغرس فيها وكذلك زرقة البحر؛ هذه الألوان المتآلفة تخلق حالة انطباعية في نفس الإنسان وحالة من التوحد والثبات، وفي (حصار لمدائح البحر) يكرر "درويش" ثمار هذه الشجرة مرتبطة بساحات فلسطين:

سَهْلٌ وصَعْبٌ خُرُوجُ الحَمَامِ مِنَ الحَائِطِ اللُّغَوِيِّ، فَكَيْفَ سَنَمْضِي
إلى سَاحَةِ البُرتقالِ الصَّغِيرَةْ ؟[1] .

ويبدو أن الشاعر لم يجد نعتا للمكان الذي يريد الوصول إليه سوى صورة البرتقال الذي يباع هنا وهناك، وما عاد البرتقال دالا يحيل على مدلول بعينه وإنما انزاح وتبدل وتحول، حوله الوجدان والمحنة أولا والصورة الشعرية ثانيا؛ حتى صارت البرتقالة استعارة لفلسطين تذكر بها وتشير إلى الضحية وجلادها في آن معا[2].

وفي قصيدة بيروت يؤكد "درويش" علاقة بيروت بالوطن ـ فلسطين ـ من خلال صورة البرتقال:

من مَطَرٍ عَلَى البَحْرِ اكْتَشَفْنَا الاسم، مِنْ طَعْمِ الخَرِيفِ، وبُرْتُقَالِ
القَادِمِينَ مِنَ الجنوبِ، كأَنَّنَا أَسْلاَفُنَا نَأتِي إلى بَيروت كي نَأْتِي إلى
بيروتْ ...[3]

وخلاصة القول إن "درويش" كان يبحث من خلال تكراره لصور النباتات المختلفة على المعادل الموضوعي للوطن، خصوصا إذا علمنا أن النبات من أشد العناصر الطبيعية ارتباطا بالأرض، ولعل الأرض جغرافيا ونفسيا من أهم محاور الصراع التي تلح على الإنسان العربي إذ إن معظم العرب في فلسطين فلاحون وهذا ما يشكل جوهر المأساة، وقد دخل "درويش" غمار وجوهر هذه المأساة واستخرج من كل إمكاناته ما يستطيع، بحيث جعل من كل ظاهرة ومن كل شجرة رمزا وقيما فذة.

---

(1) الديوان، (أقبية ، أندلسية، صحراء)، ص 387.

(2) ينظر: غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، دار صامد، ـ تونس ـ ط1، 2000، ص 9.

(3) الديوان، قصيدة بيروت، ص 429.

2. صورة البحر:

يثير البحر في الغالب صورة رمزية توحي بالقوة والعظمة والغموض، وهو من الصور الطبيعة التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية المعاصرة واتخذت أبعادا جمالية وإنسانية، ولكنه لم يتقوقع في مدلول واحد وإنما ورد في سياقات مختلفة وحمل دلالات متباينة تبعا لتجربة كل شاعر ورؤياه الخاصة، وقد تميز استعمال "درويش" لهذه الصورة وتعددت استخداماته لها بتعدد السياقات.

وفي ديوان (حصار لمدائح البحر) تكررت لفظة (بحر) تسعا وخمسين مرة، كما تكررت لفظة الموج. وهو يرتبط دلاليا بالبحر. عشر مرات، وهو ما يبينه الإحصاء التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفح من الديوان
البحر	59 مرة	401، (مرتان في 402)، 407، 408، 409، (ثلاث مرات في 411)، 412، (18 مرة)، 405، 419، 421، (ثلاث مرات في 422)، 423، 425، (مرتين في 426)، (مرتين في 429)، 430، (ثلاث مرات في 431)، 432، 434، (ست مرات في 437)، (ثلاث مرات في 438)، 441، 443.
الموج	10 مرات	(مرتان في 401)، 402، 404، 408، 412، 419، 420، 425، 439.

وأيا كانت صورة البحر فهي كغيرها من الصور التي تتكرر لتدل على تعلق الشاعر بها من جهة، وعلى حضورها المطرد في رؤيته للكثير من الأشياء التي حوله من جهة أخرى، ولعل كثرة تردد هذه الصورة ما يجعل قارئ شعره يظنه بحارا وليس شاعرا، لكن "درويش" رغب منذ البدايات إلا أن يجمع بينهما في شخصه الشعري على أقل تقدير، فنجده يطل علينا سندبادا دائم التنقل والترحال[1]:

وبَكَى لِصَوتٍ مَا حَنِينْ

في شِرَاعِ السِّندِبَادْ

رُدِّي شَهْقَةَ المِنْدِيلِ مِزْمَارًا يُنَادِي...

فَرَحِي بِأن أَلْقَاكِ وَعْدًا كَانَ يَكْبُرُ فِي بِعَادِي[2]

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 180.

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص 24.

وإن كان حضور السندباد في شعر "درويش" قليلا جدا؛ إذ لا نجد له ذكرا إلا في البدايات، فهذا لا ينفي الإيحاء الكلي لما تحدثه صورة السندباد من أثر وما تستحضره من مشاهد يدور معظمها حول ثنائية الرحيل والعودة. يقول في قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام):

وأنتِ الهواءُ الذِي يَتَعَرَّى أَمامِي كَدمعِ العِنَبْ

وأنتِ بِدَايَةُ عَائِلةِ الموجِ حِينَ تَشَبَّثَ بالبَحْرِ

حِينَ اغْتَرَبْ(1)

ولعل شعور الشاعر بالضياع هو ما عمق لديه الإحساس بالغربة والنفي والتشرد(2).

وتعتبر قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط)؛ من أبرز قصائد الديوان التي كرر فيها "درويش" صورة البحر بصفة مكثفة، موقعة بإيقاعات مختلفة، ومشحونة بدلالات رمزية متنوعة كالحصار والرحيل والتخاذل والمرض والموت..الخ؛يقول "درويش":

يا بَحْرَ البِدَاياتْ، إلى أَيْنَ تَعُودْ

أيُهَا البحْرُ المحاصَر بين إسبانيَا وصُورْ

هَا هِيَ الأرضُ تَدُورْ

لماذَا لا تَعُودُ الآن مِنْ حَيْثُ أَتَيْتْ ؟

آه، مَنْ يُنْقِذُ هَذَا البَحْرَ

دَقَّتْ سَاعةُ البَحْرِ

تَرَاخَى البَحْرُ(3)

وفي هذا المقطع تكررت لفظة (بحر) خمس مرات للدلالة على الشعب الفلسطيني تارة (أيها البحر المحاصر)، والدلالة على الرحيل تارة أخرى (دقت ساعة البحر) وكأن الرحيل بالنسبة لهذا الشعب قدر لا مفر منه، وجاء البحر في صيغة مُنادى ليعمق وطأة هذا الرحيل وزاد في تعميق هذه الدلالة اقترانه بحرف نداء يفيد القريب والبعيد معا (يا بحر البدايات) لمناداة شعب قريب من الوجدان بعيد عن الأرض، كما أتى البحر في هذا السياق بدلالات توحي بالحصار المؤدي إلى التشرد والموت، وأصبح موضعا تتعايش فيه الأزمنة الأمكنة جميعا: (يا بحر البدايات)، لتعزف مقطوعة التيه الكوني الأبدي في رحلة لا تنتهي،

(1) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام)، ص 419.

(2) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 182.

(3) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 414.

رحلة آدم في البراري، ورحلة جلجامش الذي خرج بحثا عن الخلود، ورحلة عوليس الذي ركب لجج البحر بحثا عن أبيه وهاجر التي خرجت في رحلة لا تنتهي؛ تأتي هذه الصورة الرمزية لمعانقة الهم الفلسطيني المتمثل في التشرد يوصفه حقيقة أزلية يواجهها الإنسان الفلسطيني كما واجهها أجداده في الأندلس (أيها البحر المحاصر بين إسبانيا وصور)، وإذا كانت صورة البحر توحي عادة بالقوة والعظمة فهي توحي في هذا السياق بالضعف والتخاذل (تراخى البحر)، بل أصبح فيما بعد علامة على المرض والموت:

... وَسَلَامًا أيُّها البَحْرُ المرِيضْ

أيُّهَا البَحْرُ الَّذِي أبْحَرَ مِنْ صُورْ إلى اسْبَانْيَا

فَوْقَ السُّفُنْ

أيُّهَا البحرُ الذي يَسْقُطُ مِنَّا كالمدُنْ !

أَلْفُ شُبَّاكٍ عَلَى تَابُوتِكَ الكُحْلِيِّ مَفْتُوحٌ[1]

ويختتم "درويش" القصيدة .(تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) بأغنية وداع موجعة تذكرنا بقصائد الرثاء العربية، يعلن فيها موت كل شيء مع موت الإنسان على شواطئ هذا البحر:

أيها البَحْرُ الذي أَنْقَذَنَا من وَحشةِ الغَابَاتِ .

يا بَحْرَ البداياتِ ... (يغيبُ البحرُ)

يا جُثَّتَنَا الزَّرْقَاءَ، يا غِبْطَتَنَا، يا رُوحَنَا الهَامِدْ مِنْ

يافَا إلى قَرطاجْ، يا إبريقَنَا المكْسُور، يا لَوْحَ

الكِتَابَاتِ التِّي ضَاعَتْ، بَحَثْنَا عنْ أَسَاطِيرِ الحَضَارَاتْ

فلمْ نُبْصِر سِوى جُمجمةِ الإِنسَانِ قُرْبَ البَحْر...

لا شيء يثير البحر في هذا المكان[2]

وفي هذا المقطع نجد أن لفظ (البحر) تكررت ثلاث عشر مرة؛ ففي تلك الفترة بعد حصار بيروت والخروج منها يبحث الشاعر عن جذوره ومكانه على ساحل البحر الذي حمل شعبه بعيداً، إلا أن جماجم هذا الشعب ستبقى على سواحل هذا البحر تماماً مثل جماجم الإنسان الأولى التي تم اكتشافها

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 414 .

(2) المرجع نفسه، ص 414 .

على سفوح الكرمل[1]، والتي ستبقى شاهدة على انتماء الإنسان لهذه الأرض وفي هذا المقطع يرى "درويش" أن هذا البحر الذي حمل مرة حضارة المكان من يافا إلى قرطاج، والأبجدية الأولى (لوح الكتابات) والحضارة الموغلة في التاريخ (إبريقنا المكسور) لم نعد نبصر فيه سوى جماجم الإنسان الحاضر، فهل مات البحر في البحر حقا أم مات فينا ؟.

3) صورة الحجر:

تعتبر صورة الحجر من أبرز الصور التي اشترك الشعراء في توظيفها قديما وحديثا رغم اختلاف الزمان والمكان واللغة، وفي تشابه القصائد بين الشعراء نكرر مقولة "توارد خواطر"، ذلك أن المشاعر الإنسانية تظل هي ذاتها تراود الشعراء، على اختلاف التجارب والخبرات العملية التي تتراكم ثم تتطور وتتغير؛ فها هو "تميم بن مقبل" يتمنى لو أنه حجر لا ترهقه الحادثات المفجعات يقول (من البسيط):

1)إِنْ يَنْقُصِ الدَّهْرِ مِنِّي فَالْفَتَى غَرَضٌ * لِلدَّهْرِ مِنْ عُودِهِ وَافٍ ومَثْلُومٌ**

2)وَإِنْ يَكُنْ ذَاكَ مِقْدَارًا أُصِبْتُ بِه * فَسِيرَةُ الدَّهْرِ تَعْوِيجٌ وَتَقْوِيمُ**

3)مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ * تَنْبُو الحَوَادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ**[2]

... فأية حوادث يخشاها هذا الشاعر: تقلبات الزمان أو الخوف من الموت القادم؟ أم هو شيء آخر، كأن يشارك الشاعر الموجودات الأخرى في صفاتها وينفصل عن ذاته وعن الآخرين من البشر ومثالبهم .

وتوظيف صورة الحجر عند الشعراء المعاصرين لا يختلف كثيرا عن توظيفه عند الشعراء القدامى . كتميم ابن مقبل .؛ غير دراسة هذا الرمز في شعر الحداثة تبين أن ثمة موقفين متناقضين عامّين منه؛ يتبدى الموقف الأول في النتاج الشعري ذي الأجواء الاغترابية، ويتلخص هذا الموقف في اعتبار الحجر رمزاً للتشيُّؤ والاغتراب، ويتبدى الموقف الثاني في شعر المقاومة الفلسطينية ولاسيما في سبعينيات القرن العشرين، حيث أن محمولات هذا الرمز غالباً ما تكون إيجابية، تكثف تجربة المقاومة الفلسطينية، ويعتبر "محمود درويش" من أبرز الشعراء العرب الذين استخدموا صورة/ رمز الحجر بمختلف الدلالات التي أشرنا إليها؛ إلا أن صورة الحجر بمحمولاته الجمالية يرتبط عنده ارتباطا مباشرا بالحياة السياسية العربية

(1) ينظر: ظافر المقدادي، الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/09/12، متوفر على العنوان: http://www.jamaliya.com

(2) تميم ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1995، ص 198.

المعاصرة ولاسيما في فلسطين المحتلة، وفي ديوان (حصار لمدائح البحر) وردت لفظة حجر/ صخر خمسا وثلاثين مرة، وهو ما يبينه الجدول التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
الحجر	30 مرة	386، 392، 395، 399، (مرتان في 401)، 405، 408، 409، (ثلاث مرات في 411)، 413، (سبع مرات في 419)، (مرتان في 427)، (مرتان في 432)، 435، 436، 441، (مرتان في 443).
الصخر	5 مرات	401، 413، (مرتان في 418)، 427.

ومن أبرز استعمالات "درويش" لهذا الرمز ما نجده في قصيدة (موسيقى عربية) حيث يقول:

"لَيْتَ الفَتَى حَجَرٌ ..."

يا لَيْتَنِي حَجَرٌ ...

أَكُلَمَا شَرَدَتْ عَيْنَانِ

شَرَّدَنِي

هَذَا السَّحَابُ سَحَابًا

كُلَّمَا خَمَشَتْ عُصْفُورَةٌ أُفُقًا

فَتَّشْتُ عَنْ وَثَنٍ

أَكُلَّمَا لَمَعَتْ جِيتَارَةٌ

خَضَعَتْ رُوحِي لِمَصْرَعِهَا في رَغْوَةِ السُّفُنِ

أَكُلَّمَا وَجَدَتْ أُنْثَى أُنُوثَتَهَا

أَضَاءَنِي البَرْقُ مِنْ خَصْرِي

وأَحْرَقَنِي !

أَكُلَّمَا ذبُلَتْ خُبَّيْزَةٌ

وَبَكَى طَيرٌ عَلَى فَنَنٍ

أَصَابَنِي مَرَضٌ

أَوْ صِحْتُ: يَلَا وَطَنِي!

أَكُلَّمَا نَوَّرَ اللَّوزُ اشْتَعَلْتُ بِهِ

وكُلَّمَا احْتَرَقْنَا

كُنْتُ الدُّخَانَ ومِنْدِيلًا
تُمَزِّقُنِي
رِيحُ الشَّمَالِ، ويَمْحُو وَجْهِيَ المَطَرُ ؟
"لَيْتَ الفَتَى حَجَرٌ ..."
يا لَيْتَنِي حَجَرٌ .... .[1]

إن "محمود درويش" قد لجأ في هذه الأبيات إلى ما يمكن أن نسميه (شذوذ الأمنية)، فيكرر أمنيته في أن يكون حجرا، وكثيرا ما يتسربل في قصائد "درويش" السؤال الموجع (أكلما) ؟ الذي طالما أطنب في علاقته مع الموجودات: (السحاب، الريح، المطر، الحجر، الشجر، الطير، الفراشة، الجيثارة، العينين، الزهرة ..الخ)؛ أكلما كان كذا صرت كذا متوجعا من حالة الانفعال السلبي متمنيا حالة الفعل أو على الأقل الحياد الجامد كالحجر، وكأنه في تكراره (أكلما) يريد أن يقول؛ ليتني حجر لا أتأثر بما حولي، ولهذا نجد "درويش" في قصيدة (الحوار الأخير في باريس) يتمنى أن يصير حجرا:

لعَلَّ الفَتَى حَجَرٌ...[2]

إن المعاناة الروحية للفرد المغترب، قد وجدت في الحجر معادلاً موضوعياً في التعبير عن إشكالاتها؛ فمن خلال رمز الحجر تم التعبير عن الفراغ الروحي وعن العلاقة المتأزمة بين الفرد المغترب والمجتمع، وعن القلق النفسي، وعن الإحساس الحاد بالعزلة والتوحّد، لهذا نجد "درويش" في قصيدة (رحلة "المتنبي" إلى مصر) الاغترابية* يرى نفسه حجرا:

حَجَرٌ أَنَا[3]

ويبدو في هذه القصيدة تأثر "درويش" العميق بشخص "المتنبي" وشعره على حد سواء؛ إذ اشتملت على عدد من العبارات الموحية والتي تحيل على شعر "المتنبي" فنجد أصل هذا القول (حجر أنا) في بيت المتنبي في داليته (من البسيط):

1)أَصَخْرَةٌ أَنَا؟ مَالِي لا تُغَيِّرُنِي * هَذِي المُدَامُ ولا هَذِي الأَغَارِيدُ**[1]

---

(1) الديوان، موسيقى عربية، ص 385.

(2) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 399.

* تعتبر هذه القصيدة من أجمل قصائد الديوان وأغناها بالصور الشعرية الرامزة؛ وذلك لأن "درويش" استخدم فيها شخصية "المتنبي" كقناع للتعبير عن تجربته الذاتية المليئة بمشاعر الغربة والتأزم النفسي، وقد تناولتُ هذه القصيدة بالتحليل في الفصل الثالث من هذا البحث.

(3) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 395.

فمثلما شبه المتنبي نفسه بالصخرة، شبه درويش نفسه بالحجر .

وفي قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) يرى "درويش" أن كل شيء حوله قد صار متحجرا ليصل إلى ما يمكن أن نسميه بلحظة (التحجر) أو ربما هي لحظة (التأمل) في التاريخ الشخصي والإنساني والجماعي، وفي تجربة الشعب والتجربة الذاتية:

حَجَرٌ رَوحِي

وأُنْثَاي وحُلْمِي حَجَرٌ

لا أَشْتَهِي أَنْ أَشْتَهِيهِ .

حَجَرٌ لا لَوْنَ فِيهِ

حَجَرٌ لَيْلِي

وَظِلِّي حَجَرٌ يَنْدَسُّ ما بَيْنِي وَبَيْنِي

حَجَرٌ خُبْزِي

نَبِيذِي حَجَرٌ (2)

إن هذا التعالق بين الحجر من جهة وبين (الروح والأنثى والحلم والليل والظل والخبز والنبيذ) من جهة أخرى يدل على أمنية الشاعر في أن تصير كذلك (لعل ماءً يتفجر من الحجر)، وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن "درويش" قد وجد في الحجر معادلاً موضوعياً في التعبير عن الفراغ الروحي، وعن العلاقة المتأزمة بين الفرد المغترب والمجتمع، وعن القلق النفسي، وعن الإحساس الحاد بالعزلة والتوحّد.

ومما تجدر الإشارة إليه أن رمز الحجر، قلما يُستخدم في الشعر الفلسطيني المعاصر بوصفه رمزاً سلبياً، أو رمزاً دالاً على التشيؤ والاغتراب، وإنما تكاد تتمحور إحالاته الجمالية حول المقاومة وحول الخصب والانبعاث أيضاً!، ولا بأس من الإشارة في هذا المجال إلى أن رمز الحجر قد حلّ محلّ رموز الزيتون والبرتقال والليمون التي كانت قد استوعبت مرحلة الذهول والالتياع والحنين التي خلفتها النكبة في عام 1948، غير أنها استنفدت طاقاتها الإيحائية فيما بعد في تحوّلها إلى مجرد إشارة فحسب؛ كما أنها

(1) المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ضبط نصه وصححه: كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان . ط1، 1997، 2/ 39.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص419.

استنفدت مهامها الجمالية التعبيرية بعد أن أخذت المقاومة الفلسطينية في البروز، وهو ما اقتضى رموزاً جديدة تقوم بالمهام الجديدة التي أنتجها واقع الصراع العربي الصهيوني، فكان رمز الحجر أحد الرموز التي ظهرت جراء الانتفاضات الشعبية المتناثرة، أي أن خصوصية التجربة النضالية الفلسطينية هي التي فرضت تلك الخصوصية في التعامل مع رمز الحجر الذي كثيراً مابدا حاملاً لمفهوم البطولي؛ يقول "درويش" في (قصيدة بيروت):

...وأَحْمِلُ أَرضَ كَنعانَ التِّي اخْتَلَفَ الغُزَاةُ عَلَى مَقَابِرِهَا
وما اخْتَلَفَ الرُّوَّاةَ عَلَى الَّذِي اخْتَلَفَ الغُزَاةُ عَلَيْهِ
مِنْ حَجَرٍ سَتَنْشَأُ دَوْلَةُ الفِيتُو
ومنْ حَجَرٍ سَنُنْشِئُ دَوْلَةِ العُشَّاقِ[1]

وفي هذا المقطع يستوحي "درويش" من التاريخ العبراني أحجار العهد القديم المذكورة مرات عدة في الكتاب المقدس ويوظفها كتناص مع رؤيته في شكل مفارقة دلالية بين الحق والباطل؛ حق الفلسطيني وباطل الإسرائيلي؛ ويستند الإسرائيلي اليوم على فكرة وعد الله لموسى في إنشاء دولة اليهود القمعية من هذه الأحجار، كما يستخدم الفلسطيني أيضا هذا الحجر في انتفاضته ضد اليهود لينشئ دولة المحبة والسلام؛ وبالتالي يمكننا القول إن الحجر قد أصبح عند "درويش" بطلاً انبعاثياً، والحقيقة أن هذه من أغرب الاستخدامات لرمز الحجر، غير أن الغرابة تنتفي حين نتذكر واقع الانتفاضة الفلسطينية وأهمية الحجارة في نضالها؛ وحين نتذكر أيضاً أن إيحائية الرمز تتأتى أولاً من طبيعة التجربة الاجتماعية التي تتناوله.

4) صورة القمر:

عودنا الشعراء العرب أن يتخذوا من القمر أداة تؤدي عدة أغراض في شعر الغزل فقد كان القمر هو المشبه به المثالي في وصف محاسن المحبوبة، والصدر الرحب الذي يبثونه شكواهم، والخلُّ الوفي في ليالي الوحدة والسهاد. وفي (حصار لمدائح البحر) تكررت صورة القمر خمس عشر مرة، وهو ما يمثله الجدول التالي:

الصورة	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
القمر	15 مرة	(مرتان في 386)، 392، 405، 408، 411، 413، 417، 420، (مرتان في 423)، 426، 433، 440، 442.

(1) الديوان، قصيدة بيروت، ص 432.

ولكن القمر كان في (حصار لمدائح البحر) مختلفا في أغراضه واستعمالاته؛ إذ انتقل من مجرد رمز طبيعي إلى رمز يوحي بدلالات عدة؛ ففي قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام) نجد القمر حاضرا مع مجموعة من الأشياء الخاصة بالشاعر، مما يدل على تعلقه به:

إلى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يا حَبِيبِي مِنْ وَالِدَيَّ

ومِنْ شَجَرِي، مِنْ سَرِيرِي الصَّغِيرِ مِنْ ضَجَرِي،

مِنْ مَرَايَايَ مِنْ قَمَرِي، مِنْ خِزَانَةِ عُمْرِي وَمِنْ سَهَرِي،

مِنْ ثِيَابِي وَمِنْ خَفْرِي(1)

إن هذا التعالق بين القمر والشجر والسرير والمرايا والخزانة والثياب والخفر.. الخ يدل على أن الشاعر يرى في القمر إحدى أهم العناصر الأساسية في حياته؛ فهو هويته وشخصيته كمواطن فلسطيني، بل هو أيضا دليل على هذه الأرض التي يشع فيها بنوره ويرفع عنها ظلمة الليالي.

وفي سياق آخر يستعمل "درويش" صورة القمر للدلالة على الأمان المفقود في ظل الاحتلال الصهيوني؛ يقول في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

أمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا أَنْ نُصَدِّقَ أَنَّ لِرُومَا قَمَرْ

وأَنَّ لِرُومَا شَجَرْ(2)

إن صورة القمر في هذا المقطع تعبر عن الأمن والحرية اللتين يأمل الشاعر وصديقه "ماجد أبو شرار" أن يعيشانها في (إيطاليا) بعيدا عن أعين الصهاينة، غير أن هذا الأمن انتهى بمقتل "ماجد" في العاصمة الإيطالية (روما) على أيدي الموساد، مما دفع الشاعر إلى التساؤل عن حقه في أن يرى القمر/الأمن (أما كان من حقنا..)، وأن ينعم بالحرية حتى في دولة أوروبية كإيطاليا، وهذا التساؤل فيما يبدو يتضمن الكثير من السخرية والتهكم من واقع لا سبيل فيه للنجاة من الموت حتى خارج أرض الاحتلال .

وتتطور صورة القمر عند "محمود درويش" شيئا فشيئا لتصبح فيما بعد دليلا على العدو الصهيوني. يقول "درويش في قصيدة" (لحن غجري):

قَمَرٌ جَارِحٌ

(1) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام)، ص 420.

(2) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 405.

وصَمْتْ

يَكْسِرُ الرِّيحَ والمَطَرْ[1]

إن اقتران القمر بالجرح دليل على معاناة الشعب الفلسطيني من الأسلحة الجوية (الجارحة) للاحتلال اليهودي، ولم يعد "درويش" يرى في هذا القمر دليلا على الأمن والسلام مثلما كان من قبل، بل أصبح مثله مثل باقي الأسلحة الإسرائيلية التي تسقط من الجو، ولهذا فإن "درويش" بقي في عدة مواضع من الديوان يذكر القمر بأوصاف لا تشتهيها النفس البشرية :

مَنْ يَفتحُ قَلْبِي لِلقِطَطْ

ولِمَنْ أَمدَحُ هَذَا القَمَرَ الحَامِضَ فَوْقَ المتوسِّطْ[2]

فهذا الاقتران بين صورة القمر والحموضة يدل على ما أسلفنا الحديث عنه من أن صورة القمر المطل على حوض الأبيض المتوسط ـ وفلسطين ـ ارتبط في عين الشاعر بواقع الاحتلال الإسرائيلي.

II. صور الطبيعية الحية:

تحدثنا في المستوى السابق من (صور الطبيعة الجامدة) عن الطبيعة المتكررة في (حصار لمدائح البحر) من صور النباتات والقمح والأشجار، ومما لا شك فيه أن ما يكرره "درويش" ضمن ذلك المستوى له تأثير بالغ الأثر في نفسه، غير أن ما تختلف به صور النباتات المتكررة في شعره عن صورة الحيوان هو أن الأولى أكثر ما ارتبطت بالأرض والذكريات، أما الثانية (صور الحيوانات) فرغم ارتباطها بالأرض والذكريات إلا أننا سنراها تقفز لتدل على ارتباطات أخرى، منها ما يتعلق بشخص الشاعر، ومنها ما يتعلق بقضية الإنسان الفلسطيني بوجه عام[3] .

ويزخر الديوان بأسماء الحيوانات المختلفة، إلا أن صورة الطيور والحصان من أبرزها ورودا وسنعرض فيما يلي لهاتين الصورتين وما يدلان عليه من معان في نفسية الشاعر.

1) صورة الطيور :

تعد صورة الطيور من أبرز الصور حضورا في الديوان، وقد تكررت هذه الكلمة في الديوان أربع وسبعين مرة، وهذا الإحصاء يشمل أيضا بعض المسميات الخاصة كالحمام والحجل والعصافير...الخ وهو ما يمثله الجدول التالي:

---

(1) الديوان، لحن غجري، ص 386.

(2) الديوان، (سنة أخرى..فقط)، ص 426.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 167.

الحقل الدلالي لصورة الطيور	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
الطيور	8 مرات	389، 401، 404، 405، 407، 408، 416، 422.
الحمام	38 مرة	(خمس مرات في ص387)،(مرتان في ص389)، (أربع مرات في ص 419)،(ست مرات في 420)، (أربع مرات في 420)، (ست مرات في 422)، (أربع مرات في 423)، 402، 404، 413، 415، 428، 431، 442.
الحجل	5 مرات	390، 391، 392، 393، 424.
العصافير	5 مرات	402، 406، 416 ،418، 437.
النسر	مرة واحدة	403.
الطيران	17 مرة	(مرتان في 419)، (ثلاث مرات في 420)، (مرتان في 421)، (ثلاث مرات في 422)، (أربعة مرات في 423)، (مرتان في 389)، 387.
الهديل	مرة واحدة	407

غير أن دلالات هذه الصور تختلف حسب السياق الذي وردت فيه وموقف الشاعر من الواقع؛ ففي قصيدة (اللقاء الأخير في روما) يتمنى "درويش" أن تكون له حرية الطيور التي تطير طليقة في السماء:

صَدِيقِي، أَخِي، يَا حَبِيبِي الأَخِيرَا
أَمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا أَنْ نَسِيرَا
عَلَى شَارِعٍ مِنْ تُرَابٍ تَفَرَّعَ مِنْ مَوْجَةٍ مُتْعَبَةْ
وَسَافِرْ شَرْقًا إلى الهِنْدِ وسَافِرْ شَرْقًا إلى قُرْطُبَةْ
أَمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا أَنْ نَنَامَ كَكُلِّ القِطَطْ
عَلَى ظِلِّ حَائِطٍ ؟
أَمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا أَنْ نَطِيرَ كَكُلِّ الطُّيُورِ
كَكُلِّ الطُّيُورِ إلى تِينةٍ مُتْرَبَةْ ... ؟[1]

(1) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 405.

ففي هذه المعادلة الواضحة بين "درويش" وبعض مفردات الطبيعة نرى طيور الحمام طليقة، تغدو وتعود بحرية تامة، وتأخذ ما تشاء مع الحيوانات الأخرى (أليفة وغير أليفة)، ولعل هذه الرؤية هي التي جعلت "درويش" يقارن بين وضع الإنسان المحروم من كل اللمسات التي يتمناها أو يتمتع بها أبسط مخلوق من تلك الحيوانات، وهو ما حدا "بدرويش" إلى ذكر الأرض وقرائنها (تراب، غبار، شارع، حائط...)، وهذا الإحساس بالحرمان هو الدافع الأساس لخلق مثل هذه الصور، فالعامل الانفعالي العاطفي (الحرمان الاجتماعي) بكل قرائنه هو الذي ساعد "درويش" للتعبير عن حالته بمثل هذا القول (أما كان من حقنا أن نطير ككل الطيور إلى تينة مترية)، وهذا الحنين الجارف إلى خلق كينونة نجده دائما واضحا جليا ببساطته وهو ما جاء على صيغة سؤال تهكمي (أما كان من حقنا..؟).

ومن أبرز الطيور خصها "درويش" بالذكر أيضا طائر (الحجل). يقول في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند):

إِذَا انْكَسَرَ القَلْبُ صَاحَ: سَمْرَقَنْدْ

هيَ الحَجَلُ.. (1)

فهذا التشبيه البليغ الذي يصف فيه الشاعر سمرقند بالحجل، يدل على مدى تعلق الشاعر بهذا البلد التاريخي الحافل بالمأساوية، وفي هذه القصيدة يستحضر "درويش" تاريخ هذا البلد إبان الحروب المختلفة. كسقوطها من طرف المغول قديما، ثم من طرف الإتحاد السوفيتي حديثا. ويرى في جميع هذه الوقائع والأحداث صورة الاحتلال الذي تعاني منه فلسطين اليوم، ولعل اختيار "درويش" لصورة الحجل دون غيره من الطيور الأخرى؛ كون الحجل من أبرز الطيور الذي تعيش في فلسطين، كما أن تنوع ألوان هذا الطائر بين الأسود والرمادي والبني تبعث في نفس الشاعر ما كان تمتاز به سمرقند من فن العمارة وبناء القصور في عهد تيمور لنك(2) .

ومن أبرز الطيور التي وردت في الديوان أيضا طيور الحمام؛ حيث تعتبر هذه الصورة حاضرة معه منذ البدايات، فنجده يكرر صوت الحمام (الهديل) بما يوحي به من حزن التعبير عن حزنه الشخصي، أو ليطبع المشهد كله بطابع حزين:

مُلَوِّحَةً يَا مَنَادِيلُ حُبِّي

(1) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 390.

(2) ينظر: مثقفون في ويكيبيديا الموسوعة الحرة، سمرقند، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/08/05. متوفر على:
http://ar.wikipedia.org/wiki

عَلَيْكِ السَّلَامْ

تَقُولِينَ أَكْثَرَ مِمَّا يَقُولُ هَدِيلُ الحَمَامْ[1]

ثم لا يلبث الأمر أن يتطور لديه، فيستحضر الأسطورة القائلة بأن للحمامة فرخ صغير اسمه (الهديل)، وقد فقدته بعد أن طار عنها مفارقا سفينة نوح التي كانت تحملهما، ثم ضاع الصغير في عرض البحر ولم يستطع العودة إلى أمه التي ظلت تبكيه وتناديه باسمه الذي اكتسى رداء الحزن على مرِّ الزمن[2].

وفي ديوان (عاشق من فلسطين) يطل علينا "درويش" مشبها نفسه بالهديل، وجاعلا من فلسطين حمامة تبكي أبناءها الذين ضاعوا في هذا العالم المتسع ـ كاتساع البحر الذي ضاع فيه الهديل ـ ولم يستطع العودة إليها:

يَا نُوحْ !

هَبْنِي غُصْنَ زَيْتُونْ

ووالِدَتِي حَمَامَةً[3]

ثم يتطور الأمر لديه فيستخلص من هذه الصورة ما توح به قصة الهديل من ضياع ثم يبدأ بالتركيز عليها ليسحبها على الدنيا؛ يقول في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

أُحِبُّكَ إِذْ أُحِبُّ طَلَاقَ رُوحِي

مِنَ الأَلْفَاظِ والدُّنْيَا هَدِيلُ[4]

فكما هو ملاحظ فقد قلب "درويش" الصورة السابقة وجعل الدنيا هي الهديل، ليجعل من نفسه وأصدقائه وكل أبناء الشعب الفلسطيني بمثابة الحمامة التي تبحث عن صغيرها؛ غير أن الهديل هنا هو الوطن والأرض المغتصبة بل هو الدنيا بأكملها.

وإذا كان "درويش" في الأمثلة السابقة قد وظف صورة الحمام من خلال أسطورة الهديل فإنه قد أعطى للحمام في قصائده الأخرى مدلولات متباينة وبحسب السياقات التي وردت فيها هذه الصورة، ومن ذلك ما نجده من في قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء):

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص 47.

(2) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 174.

(3) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص 57.

(4) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 407.

سَهْلٌ وَصَعْب خُرُوجُ الحمامِ مِنَ الحَائطِ اللُّغَوِيِّ، فَكَيْفَ سَنَمْضِي
إلَى سَاحَةِ البُرْتُقَالِ الصَّغِيرَةِ ؟
سَهْلٌ وَصَعْبٌ دُخُولِ الحَمَامِ إلى الحَائطِ اللُّغَوِيِّ فَكَيْفَ سَنَبْقَى
أَمامَ القَصيدةِ فِي القَبْوِ ؟ صَحْرَاءُ صَحْرَاءُ
أَذْكُرُ أَنِّي سَأَحْلُمُ ثَانِيَةً بِالرُّجُوعِ
. إلى أَيْنَ يا صَاحِبِي؟
إلى حَيثُ طَارَ الحَمَامُ فَصَفَّقَ قَمْحٌ وشَقَّ السَّمَاءَ
لِيَرْبِطَ هَذَا الفَضَاءَ بِسُنْبُلَةٍ في الجَلِيل(1)

إن "محمود درويش" يحكي لنا في هذه الأبيات قصته مع أرض فلسطين بين واقع الضياع وحلم العودة، فخروج الحمام يعني الابتعاد عن أرض فلسطين والدخول في غياهب الصحراء ومتاهة الضياع (صحراء صحراء)، إلا أن حلم الرجوع لم يفارق الشاعر فبقي متمسكا بأمل العودة (إلى حيث طار الحمام). وإذا كان "درويش" قد استخدم (الحمامة) هنا في قالب يومئ بالحزن من جهة ويعكس حال الفلسطيني الذي يئس من إمكانية الرجوع إلى أرضه من جهة أخرى، فإنه أيضا يوظفها في قالب آخر اصطلح عليه الكثيرون من أن الحمام رمز للأمن والسلام :

والشَّمسُ تَشْرُقُ ثُمَّ تَغْرُبُ والظَّلَامْ
يَعْلُو وَيَهْبِطُ. والحَمَامْ
ما زَالَ يَرْمُزُ للسَّلَامْ(2)

وكثيرا ما نجد يخفي "درويش" كلمة السلام، ويكتفي بذكر الحمام في سياق يدل عليه؛ يقول في قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام):

أُنَادِيكِ قَبْلَ الكَلَامِ
أَطِيرُ بِخَصْرِكِ قَبْلَ وُصُولِي إِلَيْكِ
فَكَمْ مَرَّةً تَسْتَطِيعِينَ أَنْ تَضَعِي في مَنَاقِيرِ هَذَا الحَمَامِ
عَنَاوِينَ رُوحِي
وأن تَخْتَفِي كالمَدَى في السُّفُوحِ

(1) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 387.
(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص 59.

لأُدْرِكَ أَنَّكِ بَابِلُ، مِصْرُ، وشَامُ (1)

فقد وظف "درويش" صورة الحمام هنا ليرمز بها للسلام، وكيف لا وأمنيته أن تضع أرضه الحبيبة روحه في مناقير الحمام، ورغم تنوع القوالب التي يكرر فيها "درويش" صورة الحمام إلا أن القالب الأول الذي وظفها فيه (المستوحى من أسطورة الهديل) هو الأكثر بروزا في ديوانه، بل لقد طور صورة الهديل الذي فارق أمه (الشاعر الذي طور أرضه) على نحو ملحوظ فاختفى الهديل تدريجيا وبقي الحمام وحده في هذه الصورة يعاني القضية الأساس، وهو الرحيل والضياع في بلاد الآخرين بعيدا عن الأرض الأم ، لذا نجده يكرر فعلي (يطير) و(يحط) كثيرا في حديثه عن الحمام، على اعتبار أن الأول يعني الرحيل ومغادرة الأرض (يطير)، والثاني يعني العودة والرجوع إليها (يحط) يقول في قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام):

يطيرُ الحَمَامُ

يَحُطُّ الحَمَامُ

. أَعِدِّي لِيَ الأرضَ كَيْ أَسْتَريحَ

فإنِّي أُحِبُكِ حتى التَّعَبْ ...

يطيرُ الحَمَامُ يَحُطُّ الحَمَامُ

أنا وحَبِيبِي صَوتَانِ في شفةٍ وَاحِدَةٍ

أنا لحبيبي أنا، وحَبِيبِي لنَجْمَتِهِ الشَّارِدَةْ

ونَدْخُلُ في الحُلْمِ ، لكنَّهُ يَتَبَاطأُ كَي لا نَرَاهُ

وحِينَ يَنَامُ حَبِيبِي

أَصْحُو كَي أَحْرُسَ الحُلْمَ مِمَّا يَرَاهُ

...يطيرُ الحَمَامُ يَطيرُ الحَمَامُ(2)

في هذه القصيدة تمتزج الثنائيات المتعددة وتتوهج المتناقضات وتشتعل الروح برغبة الجسد، وتتوحد الذات بكل عناصر الطبيعة، ويرتبط رمز الحمام بلازمة إيقاعية (يطير الحمام، يحط الحمام) تزيد في فاعليته وإيحائه؛ فالحمام الذي يطير ويحط.. ثم يطير ويحط.. وهكذا هو حلم السلام الذي يراود الشاعر وحبيبته، أو الذي يضيء وينطفئ في حياة شعبه الذي ينتظر هذا السلام المتأرجح ما بين الأرض

(1) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام)، ص 420.

(2) المرجع نفسه، ص (419. 420).

والسماء حتى يعود إلى وطنه وينتهي كابوس الاحتلال، فالشاعر لسنوات طويلة وهو هائم في السماء والأصقاع ويطلب من بلاده أن تعد له الأرض كي يستريح من طيرانه الذي لا ينتهي، فقد تعبت فهما (صوتان في شفة واحدة)، وأنه يحرسها في أحلامها.. مثلما يطارد أحلامه الضائعة، ولكنه ينتهي في آخر الرحلة إلى (يطير الحمام..يطير الحمام)، فيلغي (يحط) الحمام، لأن هذا السلام بعد كل هذا العمر الذي ضاع انتظارا لتحقيقه طار ولم يعد.. تلاشى ولن يأت[1].

ومن الملاحظ أيضا . من خلال الإحصاء . أن "درويش" قد استعمل فعل الطيران في الديوان سبع عشر مرة، ويمكننا أن نقرأ دلالة هذه الصورة . الطيران . على أنه الوسيلة المثلى بالنسبة للشاعر للتنقل والتحول عبر الزمان والمكان، وفي جميع الأحوال يمكننا القول أن صورة الطيران هي صورة الشاعر التي ترنو للحل بعد الضيق.

وما دامت إحدى دلالات الطيران تعني الرجوع إلى الأرض أو الرحيل عنها، لم يفت على "درويش" ذكر ما يحتاجه الحمام للطيران وهو الريش، لذا يظهر (ريش الحمام) ضمن هذا المستوى باعتباره وسيلة الرجوع الأخيرة :

بَيروتُ مِن تَعَبٍ ومِن ذَهَبٍ، وأندلسٍ وشَامْ .

فِضَّةٌ زَبَدٌ، وَصَايَا الأرضِ في رِيشِ الحَمَامْ[2].

فقوله هذا يفهم على أن بيروت هي وصية فلسطين لأبنائها الراحلين إليها .

2) صورة الحصان :

تكررت صورة الحصان في الديوان اثنتي عشر مرة وهذا الإحصاء يشمل الحقل الدلالي لهذه الصورة؛ كالخيل والفرس والصهيل، ونستطيع أن نبين هذا الإحصاء في الجدول التالي:

الحقل الدلالي لصورة الفرس	عدد مرات التكرار	رقم الصفحة من الديوان
الفرس	4 مرات	390، 406، 440،422.
الخيل	3 مرات	(مرتان في 388)، 406.
الصهيل	مرتان	393، 406.
الحصان	3 مرات	408، 415، 424.

(1) ينظر: أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة، (دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين)، دار الشروق، عمان . الأردن . ط1، 2007، ص (104. 105).

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 428.

وتعتبر صورة الحصان من أبرز الصور المتكررة في أشعار "درويش" . بصفة عامة .؛ وكغيرها من الصور المتكررة بدأت هذه الصورة تشغل حيزا من لاوعيه منذ البدايات؛ لذا ظلت تلح عليه في الظهور داخل المنجز الشعري حتى وإن لم يُرِدها*، وإن كان ما ننبه عليه حدسا فإن هذا الحدس ينطوي على حقيقة مفادها: أنه لا بد من حادثة أو أثر لهذه الصورة شديد الوقع في نفس الشاعر يدفعه ليحدث في شعره هذا النمط من التكرار غير المقصود في كثير من مواطنه، وعلى هذا فالصورة الواحدة تظهر في مواطن مختلفة ضمن سياقات يحددها موضوع القصيدة أو المقطع الشعري، فترتدي بذلك أكثر من رداء، ولابد للشاعر في تكراره المستمر لها أن يذكرها ولو مرة واحدة على أصلها الحقيقي الذي تنبع منه، فترد واضحة صافية خالية من الغموض والتعتيم. وفي ضوء هذا التصور، فإن تتبع الصورة المتكررة يعين كثيرا على فهم المراد منها، كما يضع القارئ وجها لوجه أمام الشاعر، وبمعنى آخر؛ إن هذه الآلية تمكننا من الحكم على الشاعر . ولو نسبيا . من حيث مقدرته على تشكيل الصورة أو قلبها أو تدويرها أو إعادة صياغتها أو إضاءة بعض جوانبها أو التعتيم على البقية وهلم جرا.. [1]

وصورة الحصان في شعر "درويش" من الصور التي استطاع النجاح في السيطرة عليها وتدويرها على نحو إبداعي لا يمكن إنكاره، ولعل تتبع تكرار هذه الصورة في أعماله الشعرية الأولى هو ما يؤكد ذلك؛ فقد وردت هذه الصورة في البدايات متكررة بلفظة (مهر/ مهرة) في مشهد يحرص فيه أن يؤكد أنه لم يبع (مهره/ مهرته)، فنجده يقول :

لم أَبعْ مَهْرِي ولا رَايَاتَ مَأْسَاتِي الخَضِيبَةْ[2]

لم أَبِعْ مَهْرَتِي فِي مَزَاد الشِّعَارِ المُسَاوِمْ[3]

وواضح هنا أن بيع المهرة يعني القعود عن قتال الأعداء باعتبارها ركوبة الحرب قديما، وإن لم تبق كذلك في زمننا هذا إلا أنها ظلت تحمل هذه الدلالة ولو نظريا، وما دام بيع المهرة يعني عدم القتال، فهذا يعني أيضا الاستسلام للعدو بما يفعله وبما يسرقه من الأرض، وبمعنى آخر إن بيع المهرة يعني بيع

* على الرغم من قلة تكرار صورة الحصان في الديوان إلا أن المتأمل لجميع دواوين الشاعر يلاحظ حضور هذه الصورة بشكل مستمر، ولعل تتبع تكرار هذه الصورة في جميع دواوين الشاعر يمكّننا من فهم المراد منها في "حصار لمدائح البحر" .

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص (167 . 168).

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أوراق الزيتون، ص 26.

(3) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حبيبتي تنهض من نومها، ص 159.

الأرض والقضية، وعليه سيكون الحصان قد مثل للشاعر هنا أرضا وقضية يحرص على الارتباط بها وعدم التخلي عنها[1]، وهذا ما يصرح به "درويش" ويؤكده شعرا:

أَرَاكِ إِذَا اسْتَنَدْتُ

إلَى وِسَادَهْ

مَهْرَةً ..تَعْدُو[2]

ثم لا تلبث هذه الصورة أن تتطور لديه فنجده يخفي الحصان ويبقي صوته فقط، لأنه بعيد عن الأرض فلا يرى الحصان، ولكنه قد يسمع صوته:

كَمْ انْدَفَعْتُ إلى الصَّهِيلْ

فَلَمْ أَجِدْ فَرَسًا وفُرْسَانًا

وأَسْلَمَنِي الرَّحِيلُ إلى الرَّحِيلْ[3]

ويقول في موضع آخر:

لَنَا جَسَدَانِ مِن لُغَةٍ وخَيْلٍ

ولكِن ليسَ يَحْمِينَا صَهِيلُ[4]

وعلى أي حال فمن الواضح أن صورة الحصان تشغل حيزا في نفس الشاعر لا يمكن إنكاره، ونحدس هنا أنها ناشئة من صورة حصان كان لوالده، وكان "درويش" صغيرا وقتها (وقد هجر الفلسطينيون من بلادهم) إذ كان عمره لا يزيد عن ستة أعوام، وبقي "درويش" يتذكر هذا الحصان وكأنه طيف متماه لا يميز منه بدقة سوى صوته فقط، وهذا الصوت ما زال يدق كناقوس خفي في سطور الذكريات[5]:

لِمَاذَا تَرَكْتَ الحِصَانَ وَحِيدًا ؟

. لِكَيْ يُؤْنِسَ البَيْتَ يا وَلَدِي،

فَالبُيُوتُ تَمُوتُ إذَا غَابَ سُكَّانُهَا[6]

---

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 169.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص 68.

(3) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 398.

(4) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 406.

(5) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص (171 . 172).

(6) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيدا، 306.

إن هذا المشهد الذي لم يفارق الشاعر هو أصل جميع الصور المتعلقة بالحصان عند الشاعر، وما نما متعلق بها في شعره، فلا يزال مشهد رحيله مع أسرته عن البيت وتركهم الحصان وراءهم يؤثر في نفسه:

حِينَ نَعْتَادُ الرَّحِيلْ

مَرَّةً

تُصْبِحُ كُلُّ الأَمكِنَهْ

زَبَدًا نَطْفُو عَلَيْهْ

وَنَمِيلْ

كُلَّمَا مَالَتْ بنا الرّيحْ

وَنَعْتَادُ بُكَاءَ الأَحْصِنَةْ[1]

إن الذاكرة وهي تتابع مشهد الرحيل حتى منتهاه تكشف عن الواقع المخيف الذي حاصر أولئك القرويين البسطاء الذين أخذوا من أرضهم غيلة[2].

لقد بقي الحصان إذن محاصرا وحيدا إلى أن جاء اليهود ليسرقوه بعدما تركه أهله وقد بقيت هذه الصورة في مخيلة الشاعر ليتبلور صيغة سؤال عن مصير الخيول أمام عدو لا يرحم:

. هَلْ يَقْتُلُونَ الخيُولْ ؟[3]

وعلى هذا يمكننا القول إن صورة الحصان في (حصار لمدائح البحر) بصفة خاصة وفي أشعار "درويش" بصفة عامة مرتبطة أكثر بماضيه، وبما حل معه من ذكريات الطفل الذي فارق الأرض صغيرا. وصحيح أن هذه الصورة قد ترد في مواطن لا علاقة لها بالأرض والذكريات، إلا أنها نابعة في الأصل منها، تستقي منها الإحالة والروح ولو على المستوى النفسي للشاعر، بعيدا عن السياق الذي وضعت فيه، أو رؤية القارئ لها[4].

ونستطيع أن نقرر في الختام أن ديوان (حصار لمدائح البحر) زاخر بالصور الشعرية المتعددة والرامزة؛ فالديوان بؤرة تتجمع فيها الصور المختلفة، وبعد الخروج من الأرض أصبحت الصور تميل إلى أن تصبح ذات وهج حي وتميل إلى التشتت، كما كثرت المناقشات الفكرية والمرتكزات والتكرار والتداعي

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 415.

(2) ينظر: فوزي العيسى، تجليات الشعرية المعاصرة (قراءة في الشعر المعاصر)، ص 18.

(3) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 388.

(4) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 173.

والانتقالات الفجائية، بمعنى أن "درويش" لم يعمد إلى استقاء موضوعاته من الطبيعة بوصفها وتشخيصها بل إن العامل الانفعالي في نفسية الشاعر هو الذي يسوقه للطبيعة ومفرداتها، وتبعا لذلك فقد تحولت الطبيعة في شعره إلى حالة انفعالية (غنائية) تعبر عن انعكاس الواقع على الذات وصراع الذات مع الواقع لخلق معادل فني معبَّر عنه في هذا اللون من الإبداع الشعري .

إن انبثاق الصورة الشعرية من الواقع وإن كان انبثاقا مغايرا له يجعل تاريخها تاريخا لمحاولات الفن أن يفرض رؤيته على ما حوله من وجود ليأتلف عزلته ويستنطق صمته، ومن هنا كانت أنماط الصورة الشعرية في تنوعها كيفيات متعددة لمعاينة الوجود ومعاناته فنيا، وحسب شروط الواقع تكون كيفية تصويره؛ فإن واقعا مفعما بكل هذه المأساوية وممتلئا ـ رغمهما ـ بإرادة الحياة والصمود مثل الواقع الفلسطيني فإنه يشير إلى ثلاثة أنماط رئيسية لتصويره جماليا قد يشترك "محمود درويش" مع غيره فيها، إلا أنه يتميز عنهم في خصوصيتها التشكيلية التي تفرز أنواعا متعددة للنمط الواحد .

وهذه الأنماط الثلاثة هي:

1) الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء .

2) الصورة الشعرية المتجاوزة .

3) الصورة الشعرية الرمزية .

وفي هذه الأنماط الثلاثة يمكننا دراسة الأنواع البلاغية للصورة الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ورمز، غير أنه من الصعب في هذا المقام أن نتوقف عند جميع الأنواع البلاغية لأنه لا مفر في هذه الحالة من التكرار فيما سيقال عن الكناية ـ مثلا ـ يمكن أن يقال عن الترادف والتمثيل، وما يقال عن التمثيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة، وما يقال عن الاستعارة يمكن أن يقال عن المجاز بنوعيه، لهذا سوف نركز في الديوان على دور كل من التشبيه والاستعارة والرمز في بناء الصورة الشعرية، والاختيار هنا له ما يبرره بالطبع؛ فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي، أما الاستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه، فضلا عن ذلك فإن الكناية والمجاز لا يمثلان إلا تحويرا بسيطا في اللغة، كما أن الصورة فيهما لا تخرج عن النمط الإشاري البسيط، بالإضافة إلى افتقارهما القدرة على منح الصور الخيالية المرجوة، أما الصورة الرمزية فلا يمكن الاستغناء عنها وإهمال دورها في بناء الصورة الشعرية المعاصرة، ولذلك آثرت أن أجعلها نمطا قائما بذاته في نهاية هذا الفصل.

ومما ينبغي أن نشير إليه هو أن دراستنا للصورة الشعرية في جميع الأنماط السابقة ستكون من خلال ربطها بتجربة "درويش" من جهة، وببيان دور اللغة في التعبير عن هذه التجربة من جهة أخرى، لأن بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة لا تتم إلا في ضوء فهم العلاقة بين اللغة والمعنى الذي تعبر عنه، كما أن فهم التجربة الشعرية يعيننا كثيرا على فهم بعض الصور الغامضة وتأويلها تأويلا صحيحا.

أولا. الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء :

وهي الصورة التي تتضمن تصويرا جزئيا محددا ولها دلالتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل، وقد تنحصر في كلمتين فقط يتجاوران على نحو بنيوي متفجر بالدلالات الخصبة، وعلى الرغم من وصفنا لهذا النمط من التصوير الشعري لدى "محمود درويش" بالمتوسط إلا أنه يكتنف في ثناياها أبعادا إيحائية مستمدة من ثراء واقعها وحركيته فلا تسقط في جب التقريرية إلا حين تتخلف في محاولة صعودها عن استيعاب عمق المشهد الواقعي واكتناه ثنائيات الضحية/ الجلاد، الوطن/المنفى، الصمود/ الاضطهاد، الثورة/الانكسار، والتي تشكل في جدلها الخصب جوهر مأساة الواقع الفلسطيني، ويتوسل "محمود درويش" تحت هذا النمط من التصوير بجملة من الوسائل من أبرزها (التشبيه).

ويعرف النقاد والبلاغيون التشبيه بأنه ‹‹ علاقة مقارنة تجمع بن طرفين لاتحادهما أو لاشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة ››[1] .

وفي ديوان (حصار لمدائح البحر) نجد الكثير من التشبيهات المتوسطة والقريبة في تركيبها من تشبيهات القدماء الذين يركزون على صفة الحسية في الصورة الشعرية ويرون أن التشبيه الحسن ‹‹ هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك... وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب ››[2]، ومن أمثلة هذا النوع من التصوير التشبيهي ما نجده في قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء)؛ حيث يقول "درويش":

وأَحْنَيْتُ ظَهْرِي عَلَى عَتَبَةْ

وَأَنْزَلْتُ حُرِّيَّتِي مِثْلَ كِيسٍ مِنَ الفَحْمِ، ثُمَّ هَرَبْتُ إلى القَبْوِ[3]

ففي هذا المقطع شبه "درويش" حريته بكيس من الفحم عن طريق أداة التشبيه (مثل)؛ ويسمى هذا النوع من التشبيه بـ(التشبيه المرسل) ‹‹ وهو تشبيه ذكرت فيه الأداة وبناؤه يتطلب صنعة كبيرة لا تفننا خاصا، ولعله بذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خاصة وأنه أوضح إطار لوجود

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 172.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 287.

(3) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 388.

الصورة في أوضح مظهر، ومشبَّهة بأبين دلالة وإن قلَّت في العمق أحيانا ››[1]، ولا يبدو في هذه الصورة التي رسمها "محمود درويش" أي تكلف أو إبداع باستثناء تشبيه شيء معنوي (الحرية) بشيء حسي (كيس الفحم) وذلك على سبيل التهكم، لأن الفحم ليس من المعادن النفيسة كالذهب والفضة.. إلا أن "درويش" أراد أن يبين أن أغلى شيء لدى الإنسان . وهو الحرية . أصبحت في ظل الاحتلال لا تساوي شيئا، « وحتى لو كانت هذه الصورة ساخرة فإن الحرية التي نتعاطاها من الغاصب ..تفضلا.. هي أشبه فعلا بكيس فحم، وسواء حملناها أم حططناها فهي لا تزيد عن سنبلة تتعثر فيها خطواتنا »[2]؛ فهذه الصورة إذن تتسم بالسكونية والثبات، وحدثت في زمن واحد هو الماضي، وذات حدث واحد وهو الاضطهاد وبواسطة تقنية غير غنائية هي السرد؛ فهي إذن جملة تصويرية واحدة، مفرداتها تحترم حدود دلالاتها القاموسية، ومثل هذا النمط من التصوير النقلي نجده بكثرة في الديوان إلا أن الصورة فيه ليست هدفا في حد ذاتها . أي مقصودة جماليا . وإنما هي وسيلة، ومن هنا نلحظ هبوطها حتى عن مستوى الواقع الذي تحاوله أو تتوسل بالصورة لتنقله، يقول "درويش":

وَغَنِّ افْتِرَاقِي عَن الرَّمْلِ والشُّعَرَاءِ القُدَامَى، وَعن شَجرٍ لم يَكُنْ امْرَأَةْ
ولا تَمُتْ، أَرجوكَ، لا تَنْكَسِرْ كالمَرَايَا، ولا تَحْتَجِبْ كالوَطَنْ
ولا تَنْتَشِرْ كالسُّطُوحِ وكالأَوْدِيَةْ[3]

إن جميع التشبيهات في هذا المقطع لا تتعدى حدود الواقع الفلسطيني المعاش، فالشاعر في هذا الحوار الداخلي (المونولوغ)، يترجى مخاطِبَه أن يتشبث بالحياة ويقاوم الموت، وقد شبهه بالمرايا (في الانكسار)، وبالوطن (في الاحتجاب)، وبالسطوح والأودية (في الانتشار)، وباستثناء تشبيه الشاعر للاحتجاب بالوطن والذي يدل على قمة التهكم من هذا الواقع الذي يصبح فيه الوطن مثالا للغياب، فإن التشبيهين الآخرين لا يرقيان إلى النمط الإيحائي إلا من باب سخرية الشاعر من سذاجة الواقع.

والملاحظ أن جميع التشبيهات السابقة أقرب إلى محاكاة المطابقة التي تحدثنا عنها في الفصل الأول، ولم يكن "درويش" يقصد بها إلا « ضربا من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها

(1) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار . عنابة . (د.ط)، (د.ت)، ص 154.

(2) جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، ص 64.

(3) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 389.

وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه، وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجب أو الاعتبار »[1] .

ومما تجدر الإشارة إليه أن جميع التشبيهات البسيطة في الديوان تتعلق بوصف الأوطان، أو الحرية المفقودة أو الروح الجريحة..الخ وصفا تهكميا، ولعل ذلك يذكرنا برأي "حازم القرطاجني" الذي يرى « أن المحاكاة تنقسم بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة، وربما كانت المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية والتقبيحية.. وأوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يمدح ويذم وإن قل قسطها مثلا من الحمد والذم، والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يمدح وتتجافى عما يُذم »[2]، ومن أمثلة الصور التحسينية تشبيه "درويش" لفلسطين بوشم اليد تعبيرا منه على مدى تعلقه بها، يقول في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

صَبَاحُ الوَرْدْ يَا مَاجدْ
صَبَاحُ الوَرْدْ
قُمْ اقْرَأْ سُورَةَ العَائِدْ
وشُدَّ القَيْدْ
على بَلَدٍ حَمَلْنَاهُ
كَوَشْمِ اليَدْ[3]

ففي هذا الصورة شبه "درويش" فلسطين (البلد) بوشم اليد عن طريق أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه بينهما هو مدى حب هذا الوطن وشدة تعلق القلب به حتى صار في عين الشاعر مثل وشم اليد الذي يلازم صاحبه في كل زمان ومكان .

ومن أمثلة الصور التي يقصد بها "درويش" تقبيح الشيء ما نجده في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) :

كَيْفَ كُنَّا نَقضِمَ الأَرْضَ
كَمَا يَقْضِمُ طِفْلٌ حَبَّةَ الخَوْخِ
ونَرْمِيهَا كما يُرْمَى المَسَاءُ

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 92.
(2) المرجع نفسه، ص 92.
(3) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 407.

في ثِيَابِ الزَّانِيَهْ[1]

في هذه الأسطر يعتبر التشبيه سيد الصورة؛ وقد تعمد "محمود درويش" أن يتقشف في البلاغة بإدخال الكاف لكي يفصل بين المشبه والمشبه به تماشيا مع قبح الصورة التي اختارها لتصوير الواقع، ويؤكد "درويش" في هذا المقطع أنهم تعاملوا مع الأرض بطيش طفل (كما يقضم طفل حبة الخوخ)، ولم تكن هذه الأرض بالنسبة لهم زوجة شرعية يتقاسمون معها الحياة في السراء والضراء، بل كانت عشيقة عابرة تُرمى متى فرغت شحنة الحب واستنفدت نفسها، كما لم يتعامل الإنسان مع هذه الأرض كمحبوبة أو زوجة أو شريكة كاملة، بل تعامل معها كزانية تُرمى بعد أن تؤدي عملها .

ومن أبرز الصور التقبيحية أيضا؛ تشبيه "درويش" لروما بالمسدس؛ يقول في (قصيدة اللقاء الأخير في روما):

صَبَاحُ الخيْرِ يا ماجدْ

صباحُ الخَيْرِ والأَبيضْ

قُمْ اشْرَب قَهْوَتي، وَأنْهَضْ

فإنَّ جَنازَتِي وَصَلَتْ

وروما كالمسدَّسْ[2]

ويلعب الواقع دورا مهما في فهم الصورة وفك معناها؛ فقد تبدو الصورة في بعض الأحيان بسيطة وساذجة، غير أن معرفتنا للظروف والملابسات التي ولدت فيها هذه الصورة تبرز من قيمتها البلاغية والجمالية؛ ففي هذه الأسطر الشعرية شبه "درويش" روما بالمسدس ويبدو هذا التشبيه في ظاهره بسيط وساذج غير أن هذه البساطة المفتعلة سرعان ما تزول إذا أدركنا أن القصيدة التي وردت فيها هذه الصورة هي مرثية "لماجد أبو شرار" وهو أحد أصدقاء الشاعر ورفقاء كفاحه، وقد اغتيل من طرف "الموساد" في روما عام 1981م حين كانا يشاركان في مؤتمر عالمي لدعم الكتاب والصحفيين الفلسطينيين نظَّمه اتحاد الصحفيين العرب بالتعاون مع إحدى الجهات الثقافية الإيطالية.. ووضع الموساد المتفجرات تحت سرير "ماجد أبو شرار"..[3]، وبهذه الحادثة يمكننا القول إن "درويش" كان يرمي من خلال تشبيه روما

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 410.

(2) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 407.

(3) ينظر: مثقفون في ويكيبيديا الموسوعة الحرة، عز الدين القلق، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/10/17، متوفر على العنوان: http://ar.wikipedia.org/wiki

بالمسدس إلى « تنفير النفس عما تنفر النفس منه »[1]؛ ولعل مما يدعم هذا التأويل هو إلحاح الشاعر على وصف روما بكل ما له علاقة بالموت:

ها هِيَ الأَرْضُ بما فِيهَا ومَنْ يَمْشِي عَلَيْهَا

بُنْدُقِيَّةْ

ها هِيَ الأَرْضُ لِرُومَا

ولِرُومَا دَقَتِ السَاعَةُ

دَقَّتْ

كلُّ يَوْمٍ آخرُ الأَيَّامِ، والأَحْلَامُ نَارٌ مَعْدنِيَّةْ .

فسَلامًا أَيَتُهَا الأَرْضُ/الضَّحِيَّةْ؟[2]

إن أمنية الشاعر هي أن ينعم ببعض الأمن خارج أرض الاحتلال، إلا أن يد الصهاينة تلاحقهم أينما حلوا وحيثما ذهبوا، ولم تعد روما وحدها مسدس للموت وإنما أصبحت الأرض (بما فيها وبمن يمشي عليها بندقية)، وأصبح كل يوم كأنه آخر أيام الحياة، ولم يعد هناك مجال حتى للأحلام (على هذه الأرض الضحية) .

وبالإضافة إلى الصور التشبيهية نعثر . تحت هذا النمط من التصوير . على العديد من الصور الاستعارية والتي تتنوع دلالتها بين البساطة والإيحاء، ويعرف "أبو هلال العسكري" الاستعارة بأنها ‹‹ نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ››[3] .

ولا يضيف "ابن رشيق" شيئا جديدا في حديثه عن الاستعارة وإن كان يراها ‹‹ أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حُلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها››[4].

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 113.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 416.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 247.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 268.

وتعددت تعريفات "عبد القاهر الجرجاني" للاستعارة، فهو ينطلق ـ حينا ـ من التشبيه ويجعله أساسا للاستعارة فيعرفها بقوله: ‹‹ أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان ››[1]، وينطلق ـ حينا ـ من الجانب الدلالي فيرى ‹‹ أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه أختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية ››[2]، وحينًا يؤكد جانب الاختصار في الاستعارة والتي هي في رأيه صورة مقتضبة من صور التشبيه، يقول: ‹‹ والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره ››[3].

ومن خلال التعريفات السابقة نستطيع القول إن الاستعارة في النقد العربي القديم تقوم في جوهرها على (الانتقال) من دلالة أولى إلى دلالة ثانية، والعلاقة التي تربط الدلالتين هي علاقة (المشابهة)، أما المحدثون فقد نظروا إلى الاستعارة نظرة مختلفة؛ حيث أصبحت الاستعارة لديهم محكا للشاعرية من حيث قدرتها على اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء، وتخرج الاستعارات البعيدة في تداعي باطني يؤلف في النهاية استعارة كلية أو قصيدة كاملة، كما تغيب العلاقات المنطقية في الصورة الاستعارية الحديثة، لتحل محلها العلاقات اللامنطقية اللاواقعية على نحو جديد يجعل من الصورة الشعرية كشفا للمجهول، واستبطانا للماورائي واختراقا للعادة وبعدا عن الألفة السائدة[4].

وقد اعتمد "محمود درويش" في ديوانه على كثير من الصور الاستعارية في تقديم تجاربه الشعرية متخطيا العلاقات المنطقية بين أجزاء الواقع، صائغا الواقع صياغة جديدة، مزيلا العوائق التي تضعها منطقية اللغة في سبيل تدفق مشاعره، مشخصا المعاني والأشياء، أو مجسدا المعاني في صور حسية غير تشخيصية؛ ومن ثم رأينا تقسيم الاستعارة في الديوان إلى: استعارة تجسيمية (تجسيدية)، واستعارة (تشخيصية):

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20.
(2) المرجع نفسه، ص 30.
(3) المرجع نفسه، ص 29.
(4) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص321.

1) الاستعارة التجسيمية (التجسيدية) :

ويتم التجسيم بنقل الأفكار والمفاهيم المجردة من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات فتتجلى في كيان حسي يقربها إلى الأذهان ويضيف إليها ما يوضحها، بل لا يمكن الحديث عن المعنويات والأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات، فمثل هذا الاقتران يغني المعنويات ويبرزها ويوسع مدلولاتها، وهو ما ألمح إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن فاعلية الاستعارة ووظيفتها بقوله عنها « إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى كأنها رأتها العيون »[1] .

وتركز معظم الدراسات التي تعرضت للتجسيم على قدرته وفاعليته في استيعاب المعنويات والمجردات، فالتجسيم هو تجسيم المعنويات وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم[2].

ومن أبرز الصور الشعرية التجسيمية التي نجدها في الديوان، قول "درويش":

لا مَوْتَ في الموْتِ الذي يَتْبَعُني كالظِّلِّ

...لا يَخْرُجُ مِنِّي حُلُمٌ إلَّا لِكَي يُضْحِكَنِي

أو يُضْحِكَ النَّاسَ على شَخْصٍ يَجُرُّ الحلُمَ كالنَّاقَةِ في سَوقِ الغَوَانِي[3]

في هذه الأسطر الشعرية نجد العديد من التشبيهات والاستعارات التجسيمية التي تفتح المعنى على مجموعة من التداعيات الذهنية؛ فقد عمد "درويش" في هذه الأسطر إلى تجسيم الموت وذلك من خلال جعله يتبعه ويلازمه كالظل، كما أنه جسّد الحلم، وذلك من خلال جعله يخرج ويُجَرُّ كالناقة، ومن الملاحظ أن هذه التشخيصات والتشبيهات لا تنفصل عن بعضها البعض، وإنما تساهم في رسم صورة كلية لا ينفصل فيها التشبيه عن الاستعارة؛ فقد أراد "درويش" أن يبين أن الحياة فقدت طعمها في ظل الاحتلال، فليس هناك موت وليس هناك حياة، وإنما هناك خطر دائم يترصد الشاعر ويلاحقه كما يلاحق الظل صاحبه ولا ينفصل عنه، كما أن حلم الشاعر باستعادة المكان/الأرض أصبح كالناقة التي تُجرُّ في سوق الغواني .

وفي قصيدة (لحن غجري)؛ يجسد "درويش" الموت في صورة محسوسة:

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 43.

(2) ينظر: السيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة. مصر. ط7، 1982، ص 63.

(3) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 418.

فَجَلَسْتُ عَلى صَخْرَةٍ في المِيَاهِ

وأَعْدَدْت مَوْتِي [1]

فمن خلال الاستعارة المكنية (أعددت موتي) يجسم "درويش" الموت في صورة طعام أو أي شيء آخر يمكن للإنسان أن يعده بنفسه، وقد اختار "درويش" الفعل (أعددت) للدلالة على قرب وقوع الحدث وبالتالي فلا بد من الاستعداد لمواجهته بدل الفرار منه لأنه لا سبيل إلى ذلك في واقع لا مكان فيه للنجاة من الموت .

وفي قصيدة (تأملات سريعة على مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) يجسم الشاعر الروح للتأكيد على معاني اليأس من الحياة وعدم إرادة الموت في آن معا:

لا شَيءَ يُعِيدُ الرُّوحَ فِي هَذَا المَكَانْ[2]

ويؤكد "درويش" من خلال هذه الاستعارة المكنية على أنه لا شيء مهما كان جماله يمكن أن يعيد للروح نبضها وإشعاعها بالحياة، والاستعارة هنا هي السيدة، وهي التي تخطف المعنى الأول الذي يتولد من القراءة الأولى لتفتحه على مجموعة من الدلالات التي تتبطن على أكثر من معنى في قراءة ثانية وثالثة أو أكثر لها.

2) الاستعارة التشخيصية:

ونقصد بها الاستعارة التي تقوم على أساس خلع الصفات الإنسانية على الأشياء المادية والمفاهيم التجريدية[3]، وتخلق الصورة الاستعارية من التشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تزيل الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته، كما يلاحظ في الصور التشخيصية أننا نجد انفلاتا من أسر الجمود والوصف العارض واتجاها نحو الحفر والإثارة التي تجلب المتعة، ولعل المرء يشعر بالفرق بين الصور التجسيمية والتشخيصية في كون الأخيرة أكثر ديناميكية في حسيتها مما يعطيها العمق والنضج الفني وتكثر الصور التشخيصية في الديوان والتي تبرهن على مقدرة فنية رفيعة وخيال خصب، ومن ذلك ما نجده في قول "درويش":

زَمَنٌ فَاضِحٌ

ومَوْتْ

---

(1) الديوان، لحن غجري، ص 401.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 409 .

(3) ينظر: زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 256.

يَشْتَهِينَا إِذَا عَبَرْ [1]

ففي هذه الأسطر الشعرية شخص الشاعر "محمود درويش" الزمن والموت . وهما مفهومان معنويان . في صورة إنسان؛ حيث أسند الشاعر فعل الفضح والذي هو من صفات الإنسان للزمن على سبيل الاستعارة المكنية، كما أنه قد شبه الموت بالإنسان العابر الذي تنفتح شهيته على الالتهام؛ فالواقع الفلسطيني المدمَّر والمشاكل التي يعاني منها أفراد الشعب وكثرة الموت وسهولته هو ما جعل الشاعر يقوم بمثل هذه الاستعارات التشخيصية، ويلمح "رينيه وليك وأوستن وارين" (Austin Warren et Renè Wellek) هذا المعنى فيقرنان بين ما يفعله الإنسان البدائي ويحسه من خلال طقوسه السحرية، وبين ما يفعله الشاعر حين يبث الحياة الإنسانية في كل ما حوله متمثلا هذا في الاستعارة الحية الفاعلة؛ فالمخيلة الأسطورية تسقط الشخصية الإنسانية على العالم الخارجي فتبث الحياة وتحيي الطبيعة[2].

ولم يكتف "محمود درويش" بتشخيص المعنويات فحسب بل اتجه أيضا إلى تشخيص المحسوسات من الموجودات فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرك، وبقدر تفنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات بالجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركيته؛ فالصورة التشخيصية تتجه للإنسان لتتمثله في حركاته وأفعاله فتكتسب بذلك صفاته ومشاعره، ومن أمثلة هذه الصور التشخيصية قول الشاعر في قصيدة (موسيقى عربية) :

أَكُلَمَا شَرَدَتْ عَيْنَانِ

شَرَّدَنِي

هَذَا السَّحَابُ سَحَابًا

... تُمَزِّقُنِي

رِيحُ الشَّمَالِ، ويَمْحُو وَجْهِيَ المَطَرُ ؟[3]

في هذه الأسطر الشعرية شخص الشاعر مظاهر الطبيعة (السحاب، الريح، المطر) في صورة إنسان يعبث بالشاعر، وتصور هذه الاستعارات تجربة الشاعر الداخلية والتي يتصارع فيها الموت مع الحياة .

ومن الصور التشخيصية أيضا ما نجده في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند)؛ حيث شخص الشاعر "محمود درويش" سمرقند بالمرأة على سبيل الاستعارة التصريحية:

(1) الديوان، لحن غجري، ص 386.

(2) ينظر: (أوستين وارين . ورنيه وليك)، نظرية الأدب، ص (264 . 266).

(3) الديوان، موسيقى عربية، ص 385.

ودَاعًا سَمَرَقَنْدْ

يا امْرَأَةً لا تُقِيمُ ولا تَرْحَلُ

ودَاعًا ...

ودَاعًا سَمَرَقَنْدْ(1)

فقد شبه الشاعر سمرقند بامرأة يقبل منها فتفر منه، ولكنها في المقابل حين يحاول أن ينجو من النسيان فيها تطارد روحه، فثمة إقبال ثم إدبار، ولكن هذا الإدبار سيتحول إلى مطاردة حين يحاول صاحب الإقبال النسيان .

ثانيا: الصورة الشعرية المتجاوزة :

(1) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 393.

رأينا في الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء كيفيات متعددة لإبداعها، ورأينا كيف أنها تحافظ على مرجعها في الواقع، فهي تبدأ من هذا المرجع، ثم يجري الشاعر "محمود درويش" عدة إجراءات أسلوبية تحفز هذه العناصر الواقعية لتنتقل من مجرد الإشارة للمرجع إلى ثراء الإيحاء بالمعنى الشعري، أما الصورة المتجاوزة فإن الشاعر يفتت العالم الموضوعي إلى مفردات أولية مدخلا إياها فيما يمكن أن نسميه (الحالة المعجمية)، هذه التي تحياها المفردة اللغوية قبل حياتها السياقية، وهو ما يمنح الإبداع التصويري من حرية التشكيل ما يتمتع به التشكيل اللغوي في إخراج الكلمة من (سديمية المعجم) إلى دلالية السياق، فالصورة المتجاوزة تشكيل جديد تماما ومبدع كليا[1]، ومن أمثلة هذا النمط من التصوير قول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

كُلُّ مَنْ يَرْحَلُ في اللَّيْلِ إلى اللَّيْلِ – أَنَا

كُلُّ نَايٍ قَسَمَ الحَقْلَ إلى اثنين:

مُنَادٍ ومُنَادَى لَا يُنَادِيهِ –أَنَا

كُلُّ مَا يُعْجِبُنِي يَحْتَلُّهُ الظِّلُّ هُنَا[2]

ففي هذه الأسطر الشعرية تطالعنا العديد من الاستعارات والإيحاءات التي تفتح موسوعة من التداعيات الذهنية وتقوي المعنى وتنير قصدية الشاعر؛ فقد شبه "درويش" نفسه بالراحل في الليل وإلى الليل، ولا يخفى هنا ما تحمله كلمة الليل من معان ودلالات؛ كالظلمة والهم والرحلة إلى المجهول، كما جعل الشاعر الناي هنا مؤنس إلى درجة أن الشاعر يناديه فيسمعه ويناديه فيظل راحلا منسحبا داخل لحنه الحزين، ونلاحظ في هذه الصورة أيضا كثافة المعنى الدلالي الذي تفتحه الاستعارة التشخيصية (يحتله الظل هنا)؛ حيث أسند الشاعر الفعل يحتله . وهو من أقسى الأفعال وأكثرها دلالة على الواقع . إلى الفاعل (الظل) الذي توحي حروفه ومعناه بالخيالي واللاواقعي والزائل، وبهذا انزاح الفعل (يحتله) عن معناه الحقيقي لأنه اكتسب كل ظلال المعاني ودلالاتها للفاعل (الظل) بفعل التجاور والإسناد، وبالتالي انكسرت حدة الشعور بالاحتلال على أنه فعل حقيقي وواقعي وداهم، واتخذ معنى مجازيا يوحي بالمؤقت والزائل، وربما تكون إحدى مقاصد الشاعر من وراء اختياره لهذه المفردة (الظل) أن يذكر الناس بحقيقة هؤلاء المحتلين القادمين من الوهم والأسطورة ليسرقوا الأرض من أصحابها الحقيقيين .

(1) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 177.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 416.

إن كلًّا من التشبيه والاستعارة في الصورة الشعرية المعاصرة ليسا هدفين بحد ذاتهما وإنما هما وسيلتين لاستكشاف شيء آخر، والمهم هو هذا الاستكشاف ذاته لا المزيد من معرفة المعروف، وقديما كانت وسيلة الشاعر إلى الاستكشاف تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في التشبيه والاستعارة، وقد سبق أن عرفنا أن (بلاغة الصورة الشعرية) تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه والاستعارة وان أفادت منهما[1]؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

سَاحِلٌ يَلْتَفُّ كالأَفْعَى على أجراسِ خَصْرِ الرَّاقِصَهْ

ومُلُوكٌ تَوَّجُوا البَحْرَ بِإِكلِيلِ الزَّبَدْ[2]

إن التمثيل السابق للفضاء المكاني لا يتأتى لنا أن نفهم دلالاته إلا عبر نبشنا لذاكرة المفردات المنتقاة، ووضع الشاعر لها في سياق يدفع المتلقي إلى الاشتغال على تأويلها ومحاولة إيجاد الروابط بين علاقات المشابهة بينها وما القاسم المشترك الذي يجمعها مع المناخ العام للقصيدة، فنجد:

التمثيل الأول: تشبيه مؤكد (ساحل يلتف كالأفعى) .

التمثيل الثاني: استعارة تصريحية (أجراس خصر الراقصة) .

التمثيل الثالث: ملوك توجوا البحر بإكليل الزبد، ويتكون هذا التمثيل من استعارة مكنية (توجوا البحر) وتشبيه بليغ (إكليل الزبد).

في التشبيه الأول تحيل مفردة (الأفعى) إلى مجموعة دلالات ميثولوجية، ارتبطت في معظمها بالخطيئة التي أخرجت آدم من الجنة*، ونفسية ارتبطت برموز الأفعى في التحليل النفسي: المراوغة، التلون، التجدد، ودلالات مباشرة مرتبطة بالأفعى كونها من الزواحف الكريهة .

أما الاستعارة الثانية فتحيلنا مفردة الراقصة أيضا إلى مجموعة من الدلالات التي تصب جميعها في معنى الابتذال والخطيئة والرخص، وبيروت هي الراقصة على الرغم من الجراح التي كانت تنزفها في ذلك الزمن.

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 143.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 411.

* ورد في كتاب التوراة الذي بين أيدي أهل الكتاب أن الذي دل حواء على الأكل من الشجرة هي الحية، وكانت من أحسن الأشكال وأعظمها فأكلت حواء عن قولها، وأطعمت آدم عليه السلام، ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق: أحمد جاد، دار الغد الجديد، القاهرة . مصر . ط1، 2008، ص 21.

وأما موطن الإبداع في هذه الصورة هو أنه لا يوجد أي ارتباط دلالاي استعاري أو مجازي بين الزبد والبحر إلا توسط (إكليل) بينهما كتاج له، كما أن مجيء الزبد بعد التمثيل الأول أزاح معناه الحرفي وسمح لنا أن نقرأه قراءة دلالاية فهو يمثل اللاشيء، الهباء، العدم واللاجدوى .

وفي قصيدة (الحوار الأخير في باريس) يصور "محمود درويش" صديقه الشهيد "عز الدين القلق" وهو يتخبط في دمائه بالفراشة التي تحلق حول الأزهار؛ يقول:

وكَانَ صَديقي يَطيرُ

ويلعبُ مِثلَ الفَرَاشَةَ حَوْلَ دَمٍ

ظَنَّهُ زَهْرَةً[1]

إن دال الفراشة في أشعار "درويش" دالٌ ذو حضور مكثف؛ فالفراشة نوع من الحشرات ذات أجنحة وألوان زاهية اقترن اسمها بالجمال والرقة والتخبط والطيش، كما كانت رمزا للخلود عند "أفلاطون"، وقد استثمر "درويش" إيحاءاتها في بناء هذه الصورة، غير أنه لا يمكن تفسير هذه الصورة بالنظر إلى طرفي التشبيه فقط، بل يجب استثمار كل العناصر المكونة لها، لأن وجه الشبه فيها وصفا غير حقيقي، بل إنه منتزع من عدة أمور؛ وهذا ما يُطلق عليه بـ(التشبيه التمثيلي)، فالمشبه به في هذه الصورة ليس "عز الدين القلق" وحده وإنما هو أيضا حدث (لعب القلق حول الدم الذي ضنَّه زهرة)، والدم الذي ظنه "عز الدين القلق" زهرة هو فلسطين؛ فإذا كانت الفراشة تقترب من النار فتحترق، فإن احتراق القلق هنا إنما يعود إلى انخراطه في المقاومة وفي دفاعه نحو فلسطين الدموية التي هي زهرته الخالدة، ثم اغتياله فيما بعد على أيدي متطرفين فلسطينيين*، وكل هذه المكونات تصب في اتجاه النواة الرمزية للفراشة والتي تختزل معان لا متناهية يتجاوز فيها الشاعر تلك العلاقة الرمزية بين الفراشة والاحتراق ليتمثل دلالات أكثر عمقا تربط الفراشة بسياق الموت/ التضحية/ والاستشهاد من أجل القضية، وكذا ما يحيل إليه الاستشهاد من دلالات روحية توحي بالخلود .

ويتفنَّن "درويش" في إبداع الصورة الشعرية ـ تحت هذا النمط ـ إلى التشبيه المقلوب ‹‹ وهو ضرب من التصوير من أبرز مظاهره تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما ››[2]، ‹‹ فالتشبيه المقلوب قوامه التغيير

(1) الديوان، الحوار الأخير في باريس، ص 399.

* اغتيل "عز الدين القلق" في مكتبه في باريس بتاريخ 1978/8/2 على أيدي متطرفين فلسطينيين من المجلس الثوري المنشق عن حركة فتح بقيادة صبري البنا. ينظر: مثقفون في ويكيبيديا الموسوعة الحرة، عز الدين القلق، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/12/02، متوفر على العنوان: http://ar.wikipedia.org/wiki

(2) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 166.

النهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين، والحذف الغالب على عنصريه الثانويين ››[1]. ‹‹ وما يميز التشبيه المقلوب عن التشابيه الأخرى ثلاث نواح: الالتحام بين طرفيه الرئيسيين، وإجمال العلاقة بينهما وانصهار الصورة المشبه بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير الطارئ على التركيب، مما يوجه المتقبل في الصورة التي من هذا النوع إلى البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به وليس عن وجه الشبه بسبب ما ينبني عليه التشبيه المقلوب من ادعاء أن وجه الشبه أقوى وأظهر منه في المشبه به ››[2]، ومن أمثلة هذا النمط من التشبيه ما نجده في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند):

دَعنِي أُعَانِقُ أَبِي في السَّرَابْ

فكُلُّ سَرابٍ

أبِي

وكُلُّ غِيابٍ

أَبِي[3]

في هذه الصورة قلب الشاعر "محمود درويش" التشبيهين البليغين، فقدَّم المشبه به وهو (السراب/الغياب) وأخَّر المشبه (أباه)، كما أن "درويش" قد جعل المشبه به شيئين (السراب/الغياب) لمشبه واحد وهو (الأب)، ويستثمر "درويش" من خلال قلب التشبيه الدلالات الإيحائية للسراب/الغياب، ليسقطها على صورة والده، ولا شك أن واقع الاحتلال هو ما حدا "بدرويش" إلى قلب الصورة فنتيجة لكثرة غياب الشاعر عن والده وحنينه إليه في غربته وأمله بلقائه؛ كل ذلك ما جعل الشاعر يرى صورة والده سرابا مرة وغيابا مرة أخرى؛ بل إن كل سراب/ غياب هو الوالد وليس العكس .

إن الصورة المتجاوزة عند "درويش" فعل إبداعي يقع على الواقع فيعيد تشكيله جماليا، ويتوسل درويش في ذلك . إضافة إلى ما ذكرناه . بجملة من الأساليب الشعرية الأخرى والتي تبلغ حدود المفارقة، فإذا كانت الصورة تمارس دورها في القصيدة منذ البدء فإنها تكتسب أهمية مضاعفة حين الحديث عن المفارقة ذلك أنها أقرب إلى ذهن القارئ من المجردات والأفكار والمفاهيم.

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية . تونس . (د.ط)، 1981، ص 152.

(2) المرجع نفسه، ص 152.

(3) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 392.

‹‹ إن الفكرة المرعبة على سبيل المثال لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال رعب الصورة، تلك التي تدهم القارئ وكأنه يقف أمام عدسات محدبة تشوه ملامحه وتبرز عيوبه ››[1]؛ يقول "محمود درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

نَحْنُ مَا نَحنُ عَلَيهْ

نَحْنُ مَنْ كُنَّا لَنَا

نَحْنُ مَنْ صِرْنَا ... لِمَنْ ؟

فَارِسٌ يَغْمُدُ في صَدْرِ أَخِيهِ

خِنْجَرًا بِاسْمِ الوَطَنْ

وَيُصَلِّي لِيَنَالَ المَغْفِرَةْ[2]

في هذه الأسطر يصور "درويش" صورة الفارس القاتل الذي يوجه خنجره لصدر أخيه ثم يصلي لينال المغفرة؛ فهي من الصور التي يتنازعها نقيضان (القتل/ الصلاة) للوصول إلى ذروة التناقض، وهو ما يؤدي إلى اجتراح مفارقة التناقض من خلال الصورة[3] .

ويبدو أن تشكيل هوية الـ (نحن) على نحو مغاير لما كانت عليه، وعدم استقرارها وتحولها المستمر كان وراء إلحاحها على الشاعر وكأنه غير راض عنها بدليل الحذف في قوله (نحن من صرنا ... لمن؟)، وكأن صيرورة الـ (نحن) على النحو الذي آلت إليه حالها لم يكن حالا محمودا لدى "درويش"، لذلك لجأ إلى حذف هوية هذا التحول وأتبعه بسؤال ليؤكد استهجانه له، ولكن "درويش" يحاول فيما تبقى من النص أن يكشف عن هذه الهوية الجديدة، فيحس المتلقي أن صورة حسنة ستخفف من حدة هذا الاستهجان وعدم القبول، وهي صورة تبدأ بذكر الفارس، ونحن ـ أي العرب ـ ندرك ما لهذه الكلمة من معان جليلة تدل على الشجاعة والكرم وعدم الخيانة ومجافاة الغدر، ولكن هذه الصورة التي يكونها المتلقي/القارئ من خلال أفق توقعه ما تلبث أن تنهار وتتشظى بفعل المفارقة الكامنة فيما تبقى من التركيب والأسطر الباقية؛ إذ إن هذا الفارس لا يوجه خنجره نحو عدوه ـ كما يتوقع القارئ ـ ولكنه يغمده في صدر أخيه الذي أَمَّنه على نفسه وجعله قريبا منه حد اعتباره أخا له، ومما زاد في حد المفارقة أن يكون فعل الطعن/القتل/الخيانة مستندا إلى ادعاء باطل، وهو حب الوطن، وتصعد الصورة نحو إحداث

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 204.

(2) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 417.

(3) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 213.

نوع من التوتر عند القارئ عندما تظهر صورة القاتل/الخائن في آخر السطر مُصَلِّياً داعيا الله ليغفر له، كأن ما اقترفته يداه، أمر بسيط يمحوه طلب الاستغفار الزائف، وكأن درويش يحتج على هوية الـ (نحن) التي صبغها الزمن المعاصر بصفة الانتهازية والخيانة.

ومن مفارقات الصورة الشعرية في الديوان تحول كل مظاهر الحياة والأمل إلى مظاهر للبؤس والحزن والموت إلى الدرجة التي يطلب فيها "درويش" من كل من يريد أن يبقى على قيد الحياة ألا يتمنى الحياة، يقول :

كُلُّ جِذْعٍ لَمَسَتْهُ رَاحَتِي طَارَ سَحَابَهْ

كُلُّ غَيْمٍ حَطَّ في أُغْنِيَتِي صَارَ كَآبَهْ

كُلُّ أَرْضٍ أَتَمَنَّاهَا سَرِيرًا

تَتَدَلَّى مِشْنَقَهْ

...وَأُحِبُّ الحُبَّ إِذْ يَبْتَعِدُ الحُبُّ(1)

فرغم بساطة مفردات هذه الصورة إلا أنها تنطوي على أبعاد دلالية عميقة تعبر عن حقيقة الواقع بدون مبالغة؛ إنه الموت الذي يترصد الشاعر ويلاحق أمنيته أينما حل، ولا سبيل للخلاص منه سوى الاستسلام وعدم طلب ملذات الحياة، ولذلك نجد الشاعر في نهاية هذه الأسطر يطلب من الحب أن يبتعد عنه لكي يضمن لنفسه النجاة، و"محمود درويش" في هذا يتقاطع مع التوجهات الشعبية التي تطلب من الإنسان عدم الاستغراق في الفرح؛ لأن ذلك سوف يتحول إلى تَرَحٍ في المستقبل .

ومن تقنيات مفارقة الصورة أن يلجأ الشاعر إلى قلب الدلالة من النقيض إلى النقيض، يقول "درويش" في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

يا حَقْلَ التَّجَارُبِ للصِّنَاعَاتِ الخفيفةِ والثَّقِيلَةِ،

أَيُّهَا اللَّحْمُ الفَلَسطينُّي، يا مَوسوعةَ البارودِ منذُ المنجنيقِ إلى

الصَّوَارِيخِ التي صُنِعَتْ لأَجلكَ في بِلَادِ الغَرْبِ، يا لَحمَ الفلسطينِّي

في دُول القَبائلِ والدُّويلاتِ التِي اخْتَلفتْ على ثَمَنِ الشَّمَنْدَرِ،

والبطاطَا وامتِيازِ الغازِ، واتَّحَدَتْ عَلَى دَمِ الفلسطينِّي مِنْ دَمِهِ،

تَجَمَّعْ أَيُّهَا اللَّحْمُ الفلسطينيِّ، فِي وَاحِدْ

تَجَمَّعْ واجْمَعْ السَّاعِدْ

---

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 416.

لتَكْتُبْ سُورَةَ العَائِدْ...[1]

فرغم وصف الشاعر لصديقه "ماجد أبو شرار" بمجموعة من البدائل المتعلقة بتبعات الدمار (حقل التجارب للصناعات الخفيفة والثقيلة، موسوعة البارود منذ المنجنيق إلى الصواريخ، لحم الفلسطيني في دول القبائل والدويلات التي اختلفت على لحم الشمندر واتحدت على لحم الفلسطيني ...الخ) إلا أن ذلك لم يمنع الشاعر من الوصول إلى تلك المساحة الرؤيوية المشعة بالمفارقة، وبخاصة حين تتجه الرؤية إلى النهاية المأساوية لتبدوا القصيدة وكأنها مرثية لكنها لا تخلو من ضوء في آخر النفق[2] (تجمع واجمع الساعد لتكتب صورة العائد..) ليتمكن "درويش" بذلك من قلب الدلالة: من اليأس إلى الأمل، من الضحية إلى البطل، من الشتات إلى الإتحاد، ومن الغربة والنفي إلى أمل العودة إلى أرض الوطن .

وفي نمط الصورة الشعرية المتجاوزة يمكننا أن نعثر في الديوان على نمط آخر من التصوير الشعري ألا وهو التصوير التشكيلي، وهذا النمط من التصوير يحيلنا إلى العلاقة بين الفنون وهي علاقة يبدو أنها مقررة من قديم؛ فقد سبق أن رأينا في الفصل الأول أن "أرسطو" يرى بأن الفنون جميعها محاكاة، وأن « بعضها يحاكَى بالألوان والرسوم، وبعضها الآخر يحاكَى بالصوت »[3]، ولعلنا نتذكر قول "الجاحظ" عن الشعر « فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[4]، ويمكن أن نذهب في تاريخ النقد الأدبي وننظر « في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة، في النقد الفني والأدبي، لنعرف بأنها توحي بهذه العلاقة الحقيقية والغامضة في آن واحد: إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والشخصية، ..الخ »[5]، والموقف الحالي لنظرية العلاقات بين الفنون « موقف لا يرى في الفنون فئات منفصلة أو مجموعات متباينة، وإنما يرى فيها طيفا من الألوان المتداخلة التي تتدرج وتتماسك، أو عجلة متحركة دينامية حية، وهي تتفاعل تفاعل الانفعالات البشرية الحية ولكنها لا تستحيل إلى واحد منها، فليس للفنون حدود جمالية غير أن لها عوالمها الخاصة بها »[6] .

(1) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 408.

(2) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 248.

(3) أرسطو، فن الشعر، ص4.

(4) الجاحظ، الحيوان، 3/ (131 . 132).

(5) عبد الغفار مكاوي، التصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، عدد 119، 1987، ص 8.

(6) نعيم حسين اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، المكتبة الثقافية، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1986، ص (73 . 74). نقلا عن محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 199.

وربما كان من المجدي الالتفات إلى وعي "محمود درويش" نفسه بالعملية التشكيلية هذه في قوله عن طفولته «كنت موهوبا آنئذ بالرسم، ربما كنت في ظروف وملابسات أخرى أتطور كرسام لا كشاعر، وقد تضحك عندما تعرف لماذا توقفت عن الرسم ؟ السبب في منتهى البساطة: لم يكن والدي يملك قدرا من المال يتيح له إمكانية أن يشتري ما أحتاجه من أدوات رسم، وعندها حاولت التعويض عن الرسم بكتابة الشعر »[1]. ولا نريد أن نغرق في هذا الاعتراف بالتحليل السيكولوجي ولا أن نمتحن إمكانية تبادل الفنون كتعويض نفسي، وإنما يهمنا أن نقف على هذا الكلام عام 1970 لنتعرف على نزوع الشاعر في هذه الفترة إلى فن الرسم نزوعا شعريا، إنه واعٍ بما يمكن أن يفيد الشعر من بعض تقنيات فن الرسم .

ومما ينبغي أن نشير إليه أن الصورة الشعرية التشكيلية عند "محمود درويش" هي صورة لغوية أساسا، بمعنى أن الوسيط الجمالي مختلف عنه كل الاختلاف في فن الرسم، فهو وسيط احتمالي عموما، وحتى في بعض الألفاظ الحسية نجد أنها ليست في الحقيقة سوى رموز لما تأخذه العين من أشياء وليست الأشياء نفسها، وهذا شبيه بما سبق أن تناولناه في الفصل الثاني الذي درسنا فيه تلك العناصر التشكيلية للصورة الشعرية، غير أن دراستنا لتلك العناصر كان من خلال الاهتمام بالأنماط المفردة والمتكررة، أما هنا فسنتناول هذه العناصر التشكيلية مجتمعة كحيز مكاني مركب له دلالته الشعورية .

ومن أبرز الصور التشكيلية في الديوان ما نجده في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند):

سَمرقندُ خمسونَ سيِّدةً يَنْتَحِبْنَ عَلَى عَتَبَهْ

يَرْسُمْنَ للَّيْلِ شَكْلًا يُرَى

قَنَاطِرَ مِنْ كَلِمَاتِ القُرَى

وقدْ هَاجرَتْ

حَجَرًا

حَجَرًا

تُضِيءُ قَنَادِيلَ فِضَّتِهَا المُتْعَبَهْ...[2]

إن كلا من الحركة والضوء يعملان على تحطيم المادة، ويعني ذلك تحطيم خطوط الأشكال حتى تكشف عما وراءها وتكون مع ذلك عند التكوين في حالة من الاندماج، وهنا يتخطى الشاعر صورة

(1) محمود درويش، مقال (لهم الليل والنهار لي)، مجلة الأديب، بيروت ـ لبنان ـ ع4، 1970، ص (5 ـ 6).

(2) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 391.

النساء في لحظتهن المأتمية إلى ما هو أكثر شمولية:(الليل)، عبر الفعل (ينتحبن)، (يرسمن) فيلتبسن بالليل، يصبحن هو ليلا يُحَسُّ ويرى، بينما (العتبة) التي اقتعدنها خارج البيت، جدل الداخل والخارج، في الأمان والطمأنينة فالمعلوم داخل البيت، والخوف والاضطراب والمجهول خارج البيت، وهذه هي لحظة المأساة في الصورة، فالوجود خارج البيت: النسوة الباكيات، أو الليل المحسوس، إنها لحظة ظلامية تتدرج في سوادها لتتحدد الأشياء دون أن تخرج على لونها وفي أعلى اللوحة قناطر خضراء . من كلمات القرى . آتية من الخارج تمنح قناديل سمرقند المطفأة ضوءها الحجري الأخضر، وهنا تبنى الصورة من تضافر الحركة المظلمة أسفل مع الضوء الحجري الأخضر أعلى، لتتحطم مباشرية الصورة وتنتظم في دلالة رامزة تشع في تاريخ سمرقند المشبع بالمأساة[1] .

وفي الصورة التشكيلية أيضا يتداخل التعبير بالتصوير؛ حيث تعمل اللغة على إثراء مضمون العنصر التشكيلي وشحنه بالمعنى، يقول "درويش" في (قصيدة لحن غجري):

شارِعٌ وَاضِحٌ

وبنْتٌ

خَرجَتْ تُشْعِلُ القَمَرْ

وبِلَادٌ بَعيدةٌ وبِلَادٌ بِلا أَثَرْ[2]

إن أول ما يسترعي اهتمامنا في هذا المقطع هو ورود جمل خبرية قصيرة . تربط بينها أدوات العطف وتبدو في ظاهرها بسيطة، وكأن الشاعر يكتفي برصد ظاهرة معينة أو وصف معين، ولكن سرعان ما يطالعنا الرمز من وسط هذا المقطع وذلك من خلال الاستعارة المكنية (وبنت خرجت تشعل القمر) ليكشف عن المعنى الخامد خلف تلك البساطة المفتعلة، وتدعونا للتأمل في أبعاده. إن القمر في هذا النص هو مصدر النور الذي أدى إلى وضوح لوحة الشاعر، وقد ازدادت حدة هذا الوضوح من خلال طبيعة العلاقة التخييلية التي تتحقق بإسناد الاشتعال إلى القمر، وهو اشتعال من نوع خاص، اشتعال يتعدى الحيز المكاني الضيق إلى كل الأمكنة التي يطالها ضوء القمر، كما أن القمر في هذا الطابع الاستعاري قد تجاوز مدلوله القريب ليتحول إلى رمز لكل ما يثير الدرب ماديا ومعنويا، إن محموله الرمزي هنا يحيل إلى كل ما ينير النفس ويشرع أبواب الأمل ويعيد الثقة في المستقبل والحلم بالنصر الذي أصبح يبدو مستحيلا .

(1) ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 302.

(2) الديوان، لحن غجري، ص 386.

وبالإضافة إلى التصوير التشكيلي كفرع من نمط الصورة المتجاوزة ننتقل إلى نوع آخر من التصوير الشعري وهو نمط الصورة المركبة؛ وهي مجموعة من الصور البسيطة المتآلفة التي تقدم دلالة معقدة أكبر من أن تستوعبها صورة بسيطة، ويستخدم في تأليفها أسلوب حشد الصور التي تشكل في جملتها الصورة الكلية، ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختارة بعناية مما يشبه المونتاج، أو بأسلوب تداعيات المعاني[1] مثلما نجده في (قصيدة بيروت):

تُفَّاحَةٌ للبحرِ، نَرْجَسةُ الرُّخَامِ،

فَرَاشَةٌ غَجَرِيَّةٌ، بَيْرُوتُ. شكلُ الرُّوحِ في المرآةِ

وَصْفُ المرأةِ الأُولَى، ورائحةُ الغَمَامِ

بيروتُ مِنْ تَعَبٍ وَمِنْ ذَهَبٍ، وأندلسٍ وشَامْ

فِضَّةٌ. زَبَدٌ. وَصَايَا الأَرْضِ في رِيشِ الحَمَامْ

وَفَاةُ سُنْبُلَةٍ. تَشَرُّدُ نجمةٍ بينِي وبَيْنَ حَبِيبتِي بَيروتُ

لم أَسمعْ دَمِي مِنْ قَبْلُ يَنْطِقُ باسمِ عَاشقةٍ تَنَامُ عَلَى دَمِي...وَتَنَامْ...[2]

في هذه الأسطر يرسم لنا "درويش" صورة مركبة لبيروت بعد الاجتياح الإسرائيلي لها وبعد طرده وطرد المقاومة منها بالقوة ليبحث عن منفى جديد؛ يستحضر هذه الصورة المعبرة المؤلمة عن صراع بيروت ما بين الفناء والبقاء، صراع الحياة والموت؛ فصورة التفاحة والنرجسة والفراشة والحمام والسنبلة كلها رموز للبقاء والحب للحياة، ويقابلها أو يتربص بها صور البحر والصخر والرخام والتعب والزبد والتشرد والدم، وكلها رموز للفناء والحقد والموت .

ويعد هذا الوصف أكبر تعقيداً وأكثر غنى على صعيد المنطق التقويمي الحداثي، حيث تتوالى الصور الفنية حول بيروت بشكل يبدو فيه المقطع جملة من الصور المتلاحقة والمتزاحمة والمتناقضة التي تتمحور جميعاً حول تعميق الإحساس بأن بيروت هي مدينة المتناقضات. إنها الكلُّ الرائع الجميل القائم على التناقض[3]، فهيَ تبدو تلك الفتاة الرائعة الحسن والمنذورة للموت فداء للآخرين (تفاحة للبحر)، وهي الجمال المتحجر الصلد (نرجسة الرخام)، وربما تكون الجمال الحيوي الطالع من الصلادة؛ وهي الحيوية والعفوية والحرية والاحتراق (الفراشة = الحيوية والاحتراق/والغجرية = العفوية والحرية)؛ وهي العدم أو

(1) ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 333.

(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 428.

(3) ينظر: أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة، ص (107 . 108).

الذي لا يمكن معرفته (شكل الروح في المرآة)؛ وهي الجمال المتخيّل جراء الشهوة (وصف المرأة الأولى)، وهي الألفة المصحوبة بالدهشة (رائحة الغمام)، وهي الخبُّ والبريق (تعب وذهب)، وهي التراجيدية والبطولية (أندلس وشام)، وهي الشيء الثمين والشيء الذي لا قيمة له (فضة وزبد) وهي الرسوخ المستقرُّ في الحيوية والحرية (وصايا الأرض في ريش الحمام)، وهي موت الجمال المخصب (وفاة سنبلة)، وهي الضياع والتيهان (تشرُّد نجمة). تلك هي بيروت التي يتعشقها الشاعر، وتنعم بالراحة على دمه (تنام على دمي وتنام).

ونلاحظ أن كل صورة، في هذا المقطع هي تقويم جمالي، وقد تشتمل الصورة على تقويمين معاً، بشكل يمكن القول فيه إن المقطع ينطوي على خمسة عشر تقويماً، وهي عدد الصور الجزئية فيه. وهذه الصور أو التقويمات لا تحاكي بيروت بل ترصد التحريض الجمالي لبيروت في الذات الشعرية، وهو ما يعني إنتاج معرفة ببيروت وبالذات في علاقتهما معاً.

ومن الملفت للنظر في هذا المقطع، أنه لا وجود لأي عنصر معنوي يدخل في تركيب الصور الفنية فكل عناصرها حسية كالتفاحة والبحر والنرجسة والرخام والفراشة والرائحة والريش....الخ، حتى الروح وهي معنوية تم النظر إليها حسياً (شكل الروح)، أي ليس ثمة محاولة لتحسيس المعنوي، فبيروت حسية وعناصر الصورة حسية كذلك، غير أن دلالات الصور معنوي بحت، ولا وجود فيها للحسية إطلاقاً. وفي هذا تكمن المفارقة الفنية؛ إذ نتحصل على المعنوي مما هو حسي، ومن البديهي أن هذا لم يكن له أن يحدث، لو لم يكن التحريض الجمالي هو الأساس في التعبير... فأثر الحسي ليس بالضرورة حسياً فقط بل إن فيه بعداً معنوياً، وقد يكون الأثر المعنوي أوضح وأعمق من الأثر الحسي... فالضرب قد يؤثر في الكرامة تأثيراً أكبر وأدوم وأعمق، مما يؤثر في الجسم[1].

وعلى الرغم من أن المقطع ينطوي على صور وتقويمات جزئية مختلفة ومتناقضة إلا أن التقويم العام الذي يطرحه هو تقويم إيجابي، ويتلخص بعلاقة التناغم والتداخل والانسجام بين كلٍّ من الذات وبيروت المتناقضة، ولعل هذا ما أشار إليه "بول ريفيردي" حينما حدد مفهوم الصورة بقوله: ‹‹ إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة.. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة . والتي غالبا ما تكون قاصرة . بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما، وإنما يمكن . على العكس . إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل،

(1) ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة، ص (99 . 100).

بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل ››[1]، ولعل هذا من الشروط الأساسية في الفن عامة إذ ينبغي أن يقدم العمل، في نهاية المطاف، طرحاً منسجماً متسقاً يخلو من التناقض في الرؤيا والتقويم، وإلا فإنه يفتقد إلى الشرعية الفنية حيث يغدو أمشاجاً متنافرة لا كلاً موحداً .

ولا غرابة أن يتفنن "درويش" في وصف مدينة بيروت بهذا الوصف لأنها تعتبر بالنسبة إليه الوطن الثاني، والخيمة الوحيدة التي لجأ إليها الشاعر أثناء ترحيله من فلسطين قسرا، ويذكر "درويش" قصة معرفتة لبيروت في وصف ليلة النزوح من قريته، تحت ضغط عصابات النازيين الجدد بهدف تفريغ قرى الجليل من الفلسطينيين أصحاب الأرض الأصليين، ونراه يخبرنا عن تفاصيل تلك الليلة التي لا تُنسى قائلاً: « إني أذكر كيف حدث ذلك... أذكر ذلك تماماً: في إحدى ليالي الصيف، التي اعتاد فيها القرويون أن يناموا على سطوح المنازل، أيقظتني أمّي من نومي فجأة، فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أَعْدُو في الغابة، كان الرصاص يتطاير من على رؤوسنا، ولم أفهم شيئاً مما يجري، بعد ليلة من التشرّد والهروب وصلت مع أقاربي الضائعين في كلّ الجهات، إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين، تساءلت بسذاجة: أين أنا؟ وسمعت للمرّة الأولى كلمة لبنان »[2]، وفي هذا البلد نجد المكان/المدينة التي عاش فيها "درويش" خصوبة شبابه وأمانيّه وشعره، وسمّاها في قصيدته (مديح الظل العالي) (نجمتنا الأخيرة)، و(خيمتنا الأخيرة)، و(آخر الطلقات)؛ إنها بيروت. ولذلك نجد "محمود درويش" يُجدِّدُ وصفه لهذه المدينة في كثير من المواضع من القصيدة:

بيروتُ . أَسواقٌ على البحرِ
اقتصادٌ يهدِمُ الإِنْتَاجْ
كي يبنِي المطاعِمَ والفنادِقْ...
دَولةٌ في شارعٍ أو شُقَّةٍ
مقهَى يَدُورُ كَزهرَةِ العُبَّادِ نَحْوَ الشَّمْسِ
وصفُ لِلرَّحِيلِ ولِلجمالِ الحُرِّ
فِردوسُ الرَّقَائقِ
مَقعدٌ في ريشِ عُصفورٍ

(1) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ـ لبنان ـ (د.ط)، 1974، ص237.

(2) في حديث صحفي مع محمود درويش، نشرته مجلة حيفا، العدد11، بتاريخ 1969/11/19.

جِبالٌ تَنْحنِي للبحرِ
بحرٌ صاعدٌ نحوَ الجبالِ
غَزَالَةٌ مذبوحةٌ بِجناحِ دَوْرِيٍّ
وشَعْبٌ لا يُحِبُّ الظِّلْ[1]

وفي هذا المقطع أيضا نجد مجموعة من الصور المتتابعة والتي يجدد فيها الشاعر إحساسه ببيروت من دون أن يخلوا هذا الإحساس من بعض إشارات النقد السياسي والتهكم من الوضع الأمني الذي شهدته هذه المدينة خلال الحروب والأزمات الداخلية المختلفة؛ فلم تعد بيروت هي المدينة الجميلة كما وصفها سابقا وإنما تحولت إلى (أسواق على البحر)، غير أن هذه الأسواق لا تخضع لاقتصاد عادل وإنما يحكمها اقتصاد ظالم يهدم الإنتاج كي يبني المطاعم والفنادق، ويستعمل "درويش" الحذف في نهاية هذه الجملة وهو أسلوب يَحسُنُ « ما لم يُشكَّل به المعنى لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء، فيكون في تعدادها طول وسآمة، فتحذف ويُكتفى بدلالة الحال عليها وتُترك النفس تجول في الأشياء المكتفي بالحال عن ذكرها على الحال، وبهذا القصد يؤثر . الحذف . في المواضع التي يراد بها التعجب والتهويل على النفوس »[2].

ويصعِّد درويش من حدة التهكم والتحقير لبيروت حين يراها مرة (دولة في شارع أو شقة) ومرة أخرى (مقهى يدور كزهرة العباد نحو الشمس) ولا يخفى ما لهذه الإشارات من دلالات على الصعيد السياسي، إلا أن ذلك لم يمنع الشاعر من أن يجدد حبه لبيروت وتعلقه بها، فهي (وصف للرحيل وللجمال الحر) ونتذكر هنا رحيل الشاعر من بيروت عقب الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982، وهي (فردوس الرقائق) وهي المكان الآمن (مقعد في ريش عصفور)، وهي الخطر القادم (بحر صاعد نحو الجبال)، وهي البراءة المغدورة (غزالة مذبوحة بجناح دوري)، وهي الرغبة في الحرية (شعب لا يحب الظل)، وفي هذه الصور الجزئية يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر، وبين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحلم، أو الخيال الذي يتجاوزها، والصور هنا تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرا، إنها تتوالد من تقريب الشاعر . تقريبا تلقائيا . بين حقيقتين جد متباعدتين، يقف عليهما بفكره وخياله .

---

(1) الديوان، قصيدة بيروت، ص 438.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 391.

ويختتم الشاعر نهاية القصيدة بوصف مركب آخر وكأنه لا يريدنا أن ننسى العلاقة بينه وبين هذه المدينة:

تُفَّاحةٌ في البَحْرِ، امْرَأَةُ الدَّمِ المعجونِ بالأَقْوَاسِ،

شَطْرَنْجُ الكَلَامْ،

بَقيَّةُ الرُّوحِ، اسْتِغَاثَاتُ النَّدَى،

قَمَرٌ تَحَطَّمَ فَوْقَ مِصطبةِ الظَّلَامْ

بيروتُ. واليَاقوتُ حينَ يَصِيحُ مِنْ وَهَجِ على ظَهْرِ الحَمامْ

حُلُمٌ سنحملهُ ونحمِلهُ مَتَى شِئنَا. نُعَلِّقُهُ عَلَى أَعْنَاقِنَا

بَيروتُ زنبقةُ الحطامْ

وقُبلةٌ أولَى، مَديحُ الزَّنْزَلختِ، مَعاطفُ للبحرِ والقَتْلَى

سُطُوحُ للكواكبِ والخِيَامْ[1]

وبهذا الوصف تبقى بيروت ـ كما سبق أن رأينا ـ مدينة الدمار؛ فبعد أن كانت هذه التفاحة منذورة للبحر أصبحت بفعل حرف الجر (في) غارقة في البحر وهي الضحية المنَكَّل بها (امرأة الدم المعجون بالأقواس)، وهي انطفاء النور (قمر تحطم فوق مصطبة الظلام) ، وهي الدمار (زنبقة الحطام)؛ وكل هذه الأوصاف تدل على تأثر "درويش" ببيروت أثناء قصفها الوحشي من طرف الاحتلال الصهيوني، وقد أثر هذا القصف في "درويش" تأثيرا كبيرا على مستويات عدة، وعلى النقيض من ذلك فبيروت هي الشهوة الأولى (قُبلة أولى) وهي جمال الطبيعة (مديح الزنزلخت)، وهي الحضن الدافئ (معاطف للبحر والقتلى)، وهي الامتداد المطلق الذي لا نهاية له؛ للكواكب في السماء ولخيام اللاجئين الفلسطينيين على الأرض (سطوح للكواكب والخيام) .

ويعتمد "محمود درويش" في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها على القيام بعملية التكثيف الزماني والمكاني ؛ ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في الزمان والمكان غاية التباعد لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزاعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامع، عن التفكير الذي تمليه الرغبة[2]، ولذلك تتجاوز الصورة الشعرية الحاضر إلى الماضي،

(1) الديوان، قصيدة بيروت، ص 442.

(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص (100 . 101).

وتتجاوز الماضي والحاضر إلى المستقبل أيضاً لتربط الماضي بالمستقبل، وهذا يعني أن الصورة الشعرية ليست صوراً آنية أو مكانية وإنما هي صورة كلية غير مرتبطة بزمان أو مكان، وهي كلية لأنها لا تقف عند التفاصيل الجزئية التي تقف عندها الرواية، لهذا نجد "البياتي" و"الحيدري" و"حجازي" يستعملون مصطلح التكثيف؛ فالصورة الشعرية صياغة مكثفة لعناصر تأتي من الحاضر أو الماضي أو المستقبل، فهي تجمع بين الأشياء المتشابهة والمتناقضة والمتقاربة والمتباعدة، القديمة والجديدة، الحاضرة والغائبة، الماضية والمستقبلة في إطار شعور واحد ورؤية واحدة(1)، ومن ثمَّ فهي صورة جديدة مغايرة للمألوف؛ لأنها تشكيل جديد لعناصر مختلفة من خلال علاقات جديدة يكتشفها الشاعر.

وفي قصيدة (حوار شخصي في سمرقند) يرسم "درويش" صورة مكثفة لسمرقند عن طريق الاتكاء على جمل إشارية حرة لا تتعالق لغويا وإنما تتواجد فحسب، تنغرس في أرض النص خارج أي تنسيق سواء أكان واقعيا أم لغويا، وتعمل آليات النص على تنسيقها ضمن دلالته، وهذه الجمل الإشارية الحرة لا تتكون من صوت دال بتواطؤ كما هو تعريف الكلمة، ولكنها تتكون من إشارات حرة، والهدف منها ليس هو الدلالة على معنى وإنما هو إحداث الأثر. يقول "درويش" في قصيدة (حوار شخصي في سمرقند):

سَمَرقندْ خيمةُ روحِي المُشرَّدْ

وخمسُ جِهَاتٍ لدمعةِ أُمِّي

سَمَرْقندُ خَيْطُ حَرِيرٍ

يُعَلِّقُ شاطِئَ وادٍ على فَرسٍ تَحمِلُ المَطَرَا

... سَمَرْقندُ نَهْرٌ تَجَعَّدْ(2)

فالخيمة التي تأوي روح الشاعر المشرد، وجهات الدموع، وخيط الحرير، والنهر المتجعد. كل هذه الصور الجزئية. ليست تشكيلا عقليا وليست كذلك تشكيلا اعتباطيا؛ إنما هي صور ترسبت في لاشعور الشاعر لم يثرها هنا ولم يجمع بينها إلا ذكرى سمرقند في نفس الشاعر وحبه لها. وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا، وإنما التقت هذه الأشياء المتباعدة في هذا الحلم المروع لأنها جميعا من أكثر الأشياء تجاورا في نفس الشاعر، وفي الصورة الشعرية يشكل الشاعر المكان تشكيلا نفسيا خالصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، إنه يقوم.

---

(1) ينظر: عبد الله عساف، طبيعة الصورة الفنية، مجلة بحوث، جامعة حلب. سوريا. ع9، 1986، ص 75.

(2) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص (390. 392).

كما رأينا ـ بعملية التكثيف، فإذا بالأشياء المتباعدة تتقارب وتتشابك، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة[1].

ويستمر "درويش" في وصفه لسمرقند ولما مر به هذا البلد من أمجاد تاريخية مضيئة، وأحداث تاريخية خافتة على مدى ألف عام ..لكنها ليست أشعارا تسجيلية بقدر ما هي ثقوب حلزونية تصل في أعماقها إلى سراديب متشابكة من تحت أرض سجنه المظلم[2] :

سَمَرْقَندْ ما يتركُ الورْدُ للرِّيحْ

ما يتركُ البُلْبُلُ

على قَمَرٍ عَابِرٍ في القَصيدةِ

سَمَرْقَنْدُ ما تَتْرُكُ القُبَلُ

على شهوةٍ تَذبُلُ

سَمَرْقَنْدُ سُجَّادةٌ لِلصَّلاةِ البَعِيدهْ

سَمَرْقَنْدُ مئْذَنَةُ النَّدَى

وبوصلةٌ للصَّدَى

سَمَرْقَنْدُ وصفٌ سَريعٌ لما يَتَساقَطُ من حُبِّنَا

عِنْدَمَا نَرْحَلُ[3]

إن مفردات هذه الصورة الشعرية المركبة ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء، وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صور مشابهة، وينبغي ألا نخلط بين التعبير والمشابهة فلكي تكون الكلمة ممثلة لشيء كما تمثل كلمة سمرقند (المشبه) سمرقند (المشبه به) فإنه ليس من الضروري أن تكون سمرقند (المشبه) شبيها بسمرقند (المشبه به) أو نسخة منها بحال من الأحوال وإنما يكفي أن تكون لسمرقند (المشبه) نفس الأثر الذي لسمرقند (المكان الحقيقي)، وهذه على الإجمال هي الطريقة التي تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها[4]، وبالتالي فإن جميع هذه الصور لسمرقند هي

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 164.

(2) ينظر: جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، ص 25.

(3) الديوان، حوار شخصي في سمرقند، ص 392.

(4) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 132.

عبارة عن تعبير لما في نفس الشاعر تجاه سمرقند، ويمكننا أن نلتمس في المقطع الأول والثاني من ـ وصف سمرقند ـ أوجه التشابه النفسي في وصف سمرقند؛ في الجدول التالي:

المش به	المشبه به	وجه الشبه
سمرقند	خيمة روحي المشرد	المأوى والسكينة
	خمس جهات لدمعة أمي	الحزن
	نهر تجعد	القحط والجدب والفقر
	سجادة للصلاة البعيدة	الأمل البعيد

وفي تشبيه الشاعر لسمرقند هناك بعض الصور التي لا نستطيع الوقوف عندها من خلال تحديد أطراف التشبيه لأن وجه الشبه فيها صورة منتزعة من متعدد (تشبيه تمثيلي)، ولأنها أيضا تمزج بين الحلم والواقع، والحقيقة والخيال.. فسمرقند حلم الشاعر في أن تكون (خيمة روحه المشردة بين أصقاع الأرض)، وهذا الحلم هو حلم اليقظة الذي يرينا ما لا يُرى حلم الليل الذي لا يطمئن حاجة منتج النص في توكيد ذاته وتحقيق رغباته الصعبة، فيكون الحلم بهذا التخريج محاكاة لرغبات المنتج المكبوتة وتلبية لها وترجمة لموقفه من موقعه، ومن الألم والأمل[1]، وهي أيضا الشيء الرقيق الذي يوشك أن يتمزق (خيط حرير يعلق شاطئ واد على فرس تحمل المطرا) وفي هذه الصورة شق واقعي وشق خيالي؛ فالشق الواقعي هو أن سمرقند ‹‹ مبنية على شاطئ وادٍ يعرف بوادي القصارين ››[2]، أما الشق الخيالي فهو رؤية شاطئ هذا الوادي معلق بخيط حرير على فرس تحمل المطر، وهذه الصورة مليئة بالإيحاءات والرموز والإشارات؛ فالفرس التي تحمل المطر كناية على القوة والمتمثلة في (الحصان) والحياة المتمثلة في (المطر)، غير أن هذا الأمل في الحياة مرهون بخيط حرير يمكن أن يتمزق في كل لحظة ويُبخِّر بذلك الأحلام المعلقة عليه.

ومن خصائص "درويش" التصويرية في وصف سمرقند؛ عدم تحديد المشبه به والاكتفاء بالإشارة إليه لتحفيز خيال المتلقي على طلبه والبحث عنه، ومن ذلك وصف سمرقند بأنها (ما يترك الورد للريح)، (ما

(1) ينظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1999، ص 151.

(2) ينظر: مثقفون في ويكيبيديا الموسوعة الحرة، سمرقند، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/10/11، متوفر على الخط:
kihttp://ar.wikipedia.org/wi

تترك القبل على شهوة تذبل)، (وصف سريع لما يتساقط من حبنا عندما نرحل)، (ما يترك البلبل على قمر عابر في القصيدة). فالمشبه به هنا ليس شيئا محددا واضحا، كما أن الدال في هذه الصورة (سمرقند) ليس ممثلا للمدلول (المشبه به)، وبالتالي فإن « الحقيقة/ الدلالة في النص حقائق ووهم من أوهام القارئ الاستهلاكي »[1]، والصورة في المحصلة تحتاج إلى إعمال الخيال، والاستغراق في التأمل والتأويل اللانهائي...

لقد كان التشبيه البليغ ـ كما رأينا ـ أحد وسائل "درويش" البلاغية في توليد الصور الشعرية المركبة والتوليف بينها، والتشبيه البليغ ‹‹ هو وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها على الإيجاز والاختصار، فتحذف الأداة ووجه الشبه، كما يتميز بإزالة الحواجز المادية للمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به والتقريب بينهما مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة من التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه والمشبه به تسوية تامة ››[2]، وقديما أهمل هذا الوجه البلاغي في المباحث العقلية التي حدت من إمكانياته، وأهمل حديثا حين أتهم بهذا النظر العقلي، فلم يعد ينظر إلى التشبيه على أنه صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، ومن ثم لم تعد قيمته محصورة في النظر إلى هاتين الحقيقتين سواء كانت حسية أم مجردة، ولكن قيمته تكمن في النظر إلى عملية التقريب نفسها وما يمكن أن يتولد عنها من دلالات وإيحاءات[3] ومدى ارتباطها بذات الشاعر وسياق النص؛ كما لم تعد وظيفة التشبيه محصورة في التوضيح والتوكيد والإقناع، بل أصبحت قيمة الصورة التشبيهية تكمن فيما تقدمه من معان جديدة هي جزء لا يتجزأ من نسيج التجربة، ومن ثم لا يمكن تقديم المعنى بدونها[4].

إن التشبيه ـ مهما اختلفت حوله الآراء ـ في النص الإبداعي يقوم بدور تصويري له ملمحه المميز في علاقته بسياقه ‹‹ حيث تتعانق الصورة وأجزائها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية››[5]؛ يقول "درويش" في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

نحنُ أوراقُ الشَّجرْ،

كَلماتُ الزَّمنِ المكسُورِ، نَحْنُ

(1) عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 43.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب، ص 150.

(3) ينظر: صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 15، نقلا عن زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 200.

(4) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 383.

(5) رجاء عيد، فلسفة البلاغة والتطور، ص 305.

النَايُ إذ يبتعدُ عَنِ النَّاي. ونحنُ

الحَقْلُ إذ يمتدُّ في اللَّوحَةِ ...نحنُ

نَحنُ سُونَاتا على ضَوْءِ القَمَرْ

نحنُ لا نَطلبُ مِنْ مِرآتِنَا

غَيْرَ ما يُشبهُنَا،

نحنُ لا نَطلبُ مِنْ أَرْضِ البشرْ

مَوطِئًا للرُّوحِ؛

نحنُ الماءُ في الصَّوتِ الَّذِي يُنادِينَا

فلا نَسْمَعْ. نحنُ الضِّفَّةُ الأخرَى لِنهرٍ بينَ صَوْتٍ وَحجرْ

نحنُ ما تُنْتِجُهُ الأرضُ التي ليسَتْ لَنَا

نحنُ ما نَتْرُكُ في المنْفَى وفِينَا مِنْ أَثَرْ[1]

لقد جعل "محمود درويش" الإنسان يتحول إلى شجر، وناي، وحقل يمتد في اللوحة المرئية، أو صوت يمتد على طول اللحن (سوناتا على ضوء القمر) وبعبارة أخرى لقد تحول إنسان هذا الزمان وهذا المكان إلى (مجاز)؛ لأن كل ما فعله في الزمن الواقعي لم يؤد إلى حل يقود إلى النجاة أو إلى نتيجة مجدية على الأرض تعيد إليه كيانه الإنساني الواقعي، لذلك فهو لا يطلب إلا أن يعود إلى ما يشبهه، إلى إنسانيته، (نحن لا نطلب من مرآتنا إلا ما يشبهنا)، ويذكر إنهم الماء (أصل الحياة) وإنهم الضفة/البر (لنهر يجري بين صوت غير مسموع وحجر)، وهم كل ما يمكن أن يخرج من الأرض من ثمر، وهم آثارهم التي يتركونها في المنافي.

ومن المعروف أن "درويش" يتمتع بخيال حسي رفيع وهو ويؤمن أن الواقع هو المرجع الأول للشاعر لذلك فإحالاته دائما مرجعيتها واقعية، ونجد مصداقية هذه المقولة من خلال تصويره للجماعة، فالجماعة هي: أوراق الشجر، الناي، الحقل، الماء، وربما يميل إلى هذا النوع من الخيال الحسي لأن درويش يجد فيه وسيلة قريبة لإعادة بناء الواقع المنكسر في اللغة، وخلق عالم شعري مواز يكون الملاذ والملجأ والأمل، وكذلك يكون الإبحار في مكامن اللغة واكتشاف جمالياتها وتفجير الدلالات منها أحد أشكال التعويض الممكنة لروح قوية تأبى أن تنكسر كما لو أنه يحتمي باللغة كبديل للواقع، وبالتالي يخلق واقعا خياليا يمتلكه.

---

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 409.

ومن الملاحظ أن هذا المقطع بكامله ذو لغة إخبارية، والضمير (نحن) تكرر فيه عشر مرات، كما لو أن "درويش" يريد أن يعوض بفقدانه لمكانه الشخصي وبتقريره عدم الانتماء إلى أي مكان آخر التأكيد على انتمائه إلى الجماعة/ الشعب وإلى ذاكرتها (نحن أوراق الشجر، نحن الناي، نحن سوناتا)، ويحمل الضمير (نحن) في هذا المقطع على عاتقه زيادة في المعنى وتكثيفه من خلال ما يرتبط به في كل مرة من معان جديدة، ومع ذلك تبقى هذه المعاني المكررة مشدودة إلى أصل واحد وهو (الضمير نحن)، لذا تظهر داخل المقطع وكأنها بناء مكثف متضمن الكثافة الشعورية، في نفس الشاعر[1] .

وفي القصيدة نفسها ينتقل "درويش" من وصف الجماعة إلى وصف المكان، ولعل تكرار المكان بصوره المختلفة شاهد آخر على تعلق الشاعر بالأرض وارتباطه بها؛ هذا التعلق الممزوج بمشاعر الغربة التي ما برحت تغذيه بين الفينة والأخرى بومضات حزن عميق بدت من أهم الأسباب التي تدفع الشاعر دأبا على استحضار المكان وترديد ذكره على هذا النحو:

المَكَانُ الرَّائِحَةْ

قَهْوَةٌ تَفْتَحُ شُبَّاكًا. غُمُوضُ المرأَةِ الأُولَى

أبٌ علَّقَ بحرًا فَوْقَ حائِطٍ

المكانُ الشَّهَواتُ الجارِحَةْ

المكانُ المرضُ الأَوَّلُ...

أُمٌّ تَعْصِرُ الغَيْمَةَ كَيْ تَغْسِلَ ثوبًا. والمَكَانُ

هُوَ مَا كان وما يمنعُنِي الآن مِنَ اللَّهْوِ.

المَكَانُ الفَاتِحَةْ

المَكَانُ السَّنَةُ الأُولَى. ضَجِيجُ الدَّمْعَةِ الأُولَى

التِفَاتُ المَاءِ نَحْوَ الفَتَيَاتِ. الوَجَعُ الجِنْسِيُّ في أَوَّلِهِ، والعَسَلُ المُرُّ

هُبوبُ الرِّيحِ مِنْ أُغنيَّةٍ. صَخرةُ أجدادِي. وأُمِّي الواضحةْ

المكانُ الشَّيئُ في رِحْلَتِهِ مِنِّي إِلَيَّ

المكانُ الأُرضُ والتَّارِيخُ فِيَّ

(1) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 67.

المكانُ الشَّيئُ إِنْ دَلَّ عَلَيَّ .
آه، لا شيءَ يُضِئُ الاسمَ في هَذَا المكَانِ[1].

هكذا تبدو أهمية المكان ودوره في بناء النص، فهو مرحلة مهمة من مراحل الكشف عن حركية الرؤى بين الواقع والذكريات التي تظهر في كثير من الأحيان متداخلة على نحو يبدو فيه المكان حيزا ممتدا متضمنا الكثير من الأحداث في لحظة زمنية محددة، وهذا هو مكمن الصعوبة والتعقيد ف «المكان من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيدا، فهو ليس كيانا حاملا لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي تُرى فيها هذه التواريخ وقد انبنت بطريقة منهجية »[2]، وفي المقطع السابق يقدم لنا "درويش" المكان من خلال تفاصيل شخصية وصغيرة من حياته، وهذه التفاصيل تحمل دائما صفة (الصور البدئية أو الصور الأولى)، وهذه الصور تعود بنا إلى أصول الأشياء ومنابعها، وتحمل صفات (الجمع والتوحيد) من خلال انبعاث الذاكرة الجمعية، ومن خلال تمثيل المكان: ب (الرائحة، بالحبيبة الأولى، بالأب، بالأم، بالمرأة الأولى صخرة الأجداد، الفاتحة) لم يتبق من هذا المكان الأول سوى الذكريات، حتى أن الاسم نفسه بدأ يفقد وضوحه في الذهن ويتلاشى في ضباب النسيان، وهكذا يتحول المكان إلى أيقونة (أب علق بحرا فوق حائط)، تضيئه الذكريات، وبالرغم من أن الحنين يواصل حفره في قلب الشاعر لكن (لا شيء يضيء الاسم في هذا المكان).

إن الصور في هذا النص تكتسب حقيقة وجودية وتبدوا وكأنها تكثيف للنفس بكليتها[3] وبخاصة إذا عرفنا الضغوط النفسية التي كان الشاعر يتعرض لها ويرزح تحت وطأتها، لكننا لا نستطيع إحالتها إلى ذات الشاعر وتجربته الخاصة فقط، بل يمكن إحالتها أيضا إلى ذات جمعية كان الشاعر دائما صدى لها، وفي هذا المقطع تتجلى كثافة الخيال، وقوة الإبلا غ أو الإخبار عن طريق الاستعارات والكنايات التي تفضي إلى فضاء واسع من المسكوت عنه والذي يقتضى تأويله وقد تحققت الدرجات العليا في التلميح، والرمزية، والتعريض، وهي دوافع جعلت "الجرجاني" يجزم بأن « الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة إلا أن ذلك وإن كان معلوما

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 413.
(2) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد . العراق . ط1، 1966، ص 394. نقلا عن فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 188.
(3) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 19.

على الجملة فإنه لا تطمئن نفس العاقل كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ غايته وحتى يغلغل الفكر إلى مزاياه »[1] .

ثالثا: الصورة الشعرية الرمزية :

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

يعتبر الرمز من أهم وأبرز أساليب الشعراء المعاصرين في التعبير عن مشاعرهم الإنسانية المختلفة، وتدعو الرمزية من حيث هي اتجاه فني إلى الارتقاء فوق الواقع المحسوس إلى العالم المثالي المنشود، وتتخذ من الرمز أداة للربط بين هذين الأفقين .

ويعتمد الرمز على التشابه النفسي بين الأشياء وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار.

وقد يطول بنا الأمر لو رحنا نتتبع مصطلح الرمز تتبعا تاريخيا من حيث ميلاده كاتجاه فني في أواخر القرن التاسع عشر، وتعرضه إلى كثير من الاضطرابات والتضارب لاختلاف زوايا النظر إليه، غير أن الذي يهمنا هنا هو العلاقة بين الصورة من حيث هي صورة وبين الرمز . بما يحمله من ثراء الإيحاء والدلالة .، وقد حدد الدكتور "محمد فتوح" هذه العلاقة بقوله: ‹‹ يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة الإيحاء عن سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله أو طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ››[1]، وهكذا فإن الشاعر في استخدامه الرمزي للغة إنما يستخدم الألفاظ ذات الإيحاء المعبر والهالات الإشراقية، وينأى عن الألفاظ من حيث هي ألفاظ تدل على أشياء معينة .

ويرى عالم النفس النمساوي "فرويد" أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة؛ فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي[2]، والتفاهم بطرق الرمز بين الناس شيء مألوف، والناس يلتقون عند التراث السحري فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة[3]، وتزدحم حقول التراث العربي والإنساني بالأحداث والمواقف والمفارقات والبطولات والقصص الشعبية والخرافات والشخصيات الدينية والأدبية والحكم والأمثال السائرة، وكلها منابع يمكن استثمارها رموزا معبأة بالإيحاءات الفياضة والدلالات المركزة، وقد استلهم الشاعر "محمود درويش" في ديوان (حصار لمدائح البحر) العديد من الرموز التراثية ليعبر بها

---

(1) محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ـ مصر ـ ط2، 1978، ص 139.

(2) ينظر: فرويد، تفسير الأحلام، ص 358.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص (138 ـ 139).

عن تجاربه الخاصة، ويمكن تقسيم التراث . من حيث كونه منبعا أصيلا من منابع الرمز . إلى تراث ديني وتراث تاريخي وتراث أدبي .

1) الرموز التراثية الدينية:

تعتبر الأديان السماوية من أبرز المصادر التي نهل منها "محمود درويش" رموزه التراثية، وللمصدر الديني قوة ذاتية تهيمن بصورتها القدسية على ضمير الفرد ووجدانه، ويمكننا تقسيم الرموز الدينية في (حصار لمدائح البحر) إلى رموز دينية إسلامية، ورموز دينية توراتية .

أ) الرموز الدينية الإسلامية :

لقد استلهم "محمود درويش" العديد من الرموز الإسلامية ليعبر بها عن بعض مواقفه تجاه واقعه، من ذلك ما نجده في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

أَلِفٌ. بَاءٌ. وَيَاءٌ

كَيْفَ كُنَّا نَقْضِمُ الأَرضَ

كَمَا يَقْضِمُ طفلٌ حَبَّةَ الخَوْخِ

ونرميهَا كما يُرْمَى المساءُ

في ثِياب الزَّانِيَهْ[1]

ففي بداية هذه الأسطر يتداخل الموروث الديني الإسلامي في التناص مع القرآن الكريم، إذ تذكرنا هذه الأحرف (ألف، باء، ياء) بافتتاحيات سور قرآنية (ألم، ألر...)، وربما كان الشاعر "محمود درويش" يرمي بهذا الاستهلال إلى أننا كنا نملك الأرض كما نملك اللغة.

ويستثمر "درويش" أيضا إيحاءات حادثة الإفك ليصور مدى المعانات التي يلقاها الإنسان الفلسطيني:

أَلْفُ شَبَّاكٍ على البحرِ الذِي قَدْ أَغرقَ الإِغْرِيقَ

كَيْ يُغْرِقَنَا الرُّومَانْ

بَيْضَاءُ هِيَ الجُدُرَانُ

زَرْقَاءُ هِيَ المَوْجَةُ

سَوْدَاءُ هِيَ البَهْجَةُ

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 410.

والفِكْرَةُ مِرْآةُ الدِّمَاءِ الطَّائِشَةْ

فَلْتُحَاكَمْ عَائِشَةْ

وَلْتُبَرَّأْ عَائشةْ(1)

وتتمثل المعاناة التي يعاني منها الشاعر في البحر والموج والغرق الذي يرمز له بالرحيل من ناحية وللعدو الصهيوني ومن يقفون وراءه من جهة أخرى، ويدعو "درويش" من خلال توظيفه لحادثة الإفك إلى الإقرار بالحقيقة وهي الاعتراف بدولة فلسطين، ومطالبته برحيل اليهود الذين احتلوا الأرض واعتبروا أن الفلسطينيين هم الذين سلبوهم حقوقهم. وترتبط حادثة الإفك في الدين الإسلامي بالاتهام دون الاستناد إلى دليل واضح من جهة، ثم نزول البراءة من جهة أخرى، وهو ما جعل "درويش" يستلهم هذه المعاني ويسقطها على الواقع الفلسطيني .

ب) الرموز الدينية التوراتية :

يعتبر ديوان (حصار لمدائح البحر) من أبرز الدواوين التي أكثر فيها الشاعر "محمود درويش" توظيف الرموز التوراتية ومن المعروف أن "درويش" يتقن اللغة الإسرائيلية وقد بدأ في العمل السياسي داخل المجتمع الإسرائيلي، محاولا خلق مناخ معادٍ للممارسات الإرهابية الصهيونية، وكان من نتيجة ذلك أن صار محررا ومترجما في الصحيفة التي يصدرها الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح) وهو الحزب الذي رفع في تلك الفترة المبكرة من الستينيات شعارا يقول: (مع الشعوب العربية.. ضد الاستعمار)، وهي الفترة ذاتها التي بدأ "درويش" يقول فيها الشعر(2).

وربما كان هذا الإطلاع من "درويش" على الثقافة اليهودية هو ما حدا به إلى استلهام رموزها، وخاصة ما يتعلق منها بالمقدسات، ويمكننا في (حصار لمدائح البحر) إبراز العديد من الرموز والأمكنة التاريخية والحضارية التي تحتل مكانة مقدسة عند اليهود، ومن هذه الأمكنة . والذي يعد من الرموز الدينية الأسطورية . (هيكل سليمان)؛ فقد شكل هذا الهيكل في نظر "درويش" عقبة أمام راحة الشعب الفلسطيني وأمنه وسكينته، فكان لا بد من التخلص منه وهدمه للمضي قدما نحو تحقيق الهدف المنشود، وهو عودة الروح إلى وطنها وأرضها. يقول "درويش" في قصيدة (سنة أخرى...فقط):

أَصْدِقَائِي

---

(1) الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص 412.

(2) ينظر: هيثم علي، محمود درويش وطن في قصيدة، (على الخط)، تمت الزيارة يوم 2010/10/19، متوفر على:
http://spal.yoo7.com/montada-f72/topic-t247.htm

مَنْ تَبَقَّى مِنْكُمْ يَكْفِي لِكَيْ أَحْيَا سَنَهْ
سَنَةً أُخْرَى فَقَطْ
سَنَةً تَكْفِي لِكَيْ نمشِي مَعًا
نَسْدُلُ النَّهرَ على أكتافِنَا مِثْلَ الغَجَرْ
ونَهُدُّ الهَيْكَلَ البَاقِي مَعًا
حَجَرًا تحتَ حَجَرْ
ونُعِيدُ الرُّوحَ مِنْ غُرْبَتِهَا
عِنْدَمَا نمضِي مَعًا(1)

لقد شكل هيكل سليمان المزعوم عقبة في وجه اتحاد الروح الفلسطينية؛ إذ يرى اليهود أن هذا الهيكل قد دفن تحت أنقاض القدس، وهو الذي بني للحفاظ على الوجود الإسرائيلي وتثبيت الملك في القدس منذ عهد سليمان، وبما أنه الرمز الذي يحول دون عودة الفلسطينيين إلى أرضهم فإن "درويش" يتمنى من أصدقائه هدم الهيكل معه حجرا حجرا حتى تعود الروح الفلسطينية إلى جسدها بشكل جماعي بعد غربة المنافي والتهجير(2).

ومن الرموز الأسطورية اليهودية التي بنى عليها بنو إسرائيل حقوقهم في احتلال فلسطين واغتصابها أسطورة أرض الميعاد؛ وتروي هذه الأسطورة أن الله قد وعد بني إسرائيل منذ سيدنا إبراهيم عليه السلام بأرض فلسطين أرضا مباركة لهم ولأبنائهم من بعدهم، وهذه الأسطورة ما زالت حية في نفوس بني إسرائيل حتى وقتنا الحاضر(3)؛ يقول "درويش":

مَا أَجْمَلَكُم يا أَصْدقائِي
عندمَا تَغتصبونَ الأرضَ في مُعجزَةِ التَّكْوينِ
أو تَكتَشِفُونَ النَّبْعَ في صَخْرِ السُّفُوحِ المُمْكِنَهْ(4)

"فدرويش" هنا يعجب من هذه العقيدة المتجددة التي تدعو الإسرائيلي إلى العودة إلى أرض آبائه وأجداده، الذين قضوا نحبهم قبل آلاف السنين، ويعجب أيضا من الإسرائيلي نفسه الذي صنع هذه

(1) الديوان، سنة أخرى.. فقط، ص 427.
(2) ينظر: عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، 120.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 160.
(4) الديوان، (سنة أخرى ..فقط)، ص 427.

الأسطورة وصدقها وبرر لنفسه اغتصاب الأرض بناءً على ورودها في سفر التكوين، حيث وعد الله لإبراهيم عليه السلام ونسله من ابنه إسحاق من بعده بهذه الأرض إلى الأبد[1] .

ومن الرموز التوراتية المحكية التي وظفها "درويش" في الديوان أيضا قصة سبي بابل؛ حيث يعَبِّر السبي لدى "درويش" على هاجس الغربة والقهر والظلم والإبعاد، وهذا ما يفسر إلحاحه عليه في العديد من قصائده، ويعيد "درويش" مسؤولية سبي الإنسان الفلسطيني إلى العرب أنفسهم؛ إذ سلم الغزاة الإنسان الفلسطيني إلى أهله، فكان السبي الحقيقي من العرب لا من العدو. يقول "درويش":

سَبَايَا نَحْنُ في هذا الزَّمانِ الرَّخوِ
أَسْلَمْنَا الغُزَاةَ إلى أَهَالِينَا
فَمَا كِدْنَا نَعَضُّ الأرضَ حتَّى انقضَّ حَامِينَا
على الأعراسِ والذِّكْرَى فَوَزَّعْنَا أَغَانِينَا على الحُرَّاسِ
...سَبَايَا نَحْنُ في هَذَا الزَّمَانِ الرَّخْوِ
لم نَعْثُرْ على شَبَهٍ نِهَائِيٍّ سِوَى دَمِنَا
وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى مَا يَجْعَلُ السُّلْطَانَ شَعْبِيًّا
وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى مَا يَجْعَلُ السَّجَّانَ وِدِّيًّا
وَلَمْ نَعْثُرْ عَلَى شَيْءٍ يَدُلُّ عَلَى هَوِيَّتِنَا
سِوَى دَمِنَا الذِي يَتَسَلَّقُ الجُدرانْ[2]

فالسبي هنا ليس سبي العدو لِلفلسطيني، بل هو سبي الأهل لابنهم في زمن غير متجانس فقد فيه الفلسطيني كل معايير الانتماء للتاريخ والجذور وأصول القربى مع أهله، فهو زمن رخو انعكست فيه نواميس الحياة، فبدلا من أن يكون الأهل هم الملجأ والمأمن أصبحوا سوط التسلط والتجسس والقهر والمطاردة، فما كاد الفلسطيني يضع قدمه في أرض الملجأ العربي حتى انقض عليه هذا الحامي وسرق منه أفراحه وذكرياته، وصار مطاردا من الحراس والعسس .

إن الضعف الفلسطيني، أضاع الحقوق الفلسطينية في هذا الزمان الرّخو فلم يعثر المسِبيُّ في نهاية سبيه إلا على دمه المسفوك في كل مكان، ولم يعثر على الطرق التي تجعل السلطان متعاطفا معه، ولا على ود السجان في سجنه، ولا على هويته الوطنية، سوى دمه الملطخ على جدران سجنه[1] .

(1) ينظر: عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 161.
(2) الديوان، قصيدة بيروت، ص 429.

وفي قصيدة (سنة أخرى.. فقط) يطلب "درويش" من أصدقائه عدم الموت، لأن في الموت إدمان على الأحزان والدموع وعلى طقوس المراثي والبكاء اليهودية، وهي الطقوس التي يريد "درويش" الخروج منها وعدم العودة إليها:

مَنْ سَيأتِي بِي إلى نَفْسِي
وَيُرْضِيهَا بِأَنْ تَبْقَى مَعِي ؟
لا تَمُوتُوا، لا تموتُوا مثلمَا كُنتم تموتُوا رَجَاءاً
لا تَجُرُّونِي مِنَ التفاحةِ . الأُنْثَى
إلَى سَفَرِ المراثِي
وطُقُوسِ العَبَرَاتِ المُدْمِنَهْ(2)

لقد طلب "درويش" سنة واحدة فقط ليكمل فيها متعه الذاتية فتبعث فيه الحياة من جديد ولا تعيده إلى "سفر المراثي" التوراتية التي يشيع فيها الحزن والبكاء على أرض فلسطين، ولقد كان النبي ارميا يرثي هذه المدن ويبكي عليها، و"درويش" في تناصه مع سفر المراثي لا يريد العودة إلى حياة السبي من جديد في أرض بعيدة عن النضال وسبل التحرير، فيكون كما كان "ارميا" شاعر مراثي وأحزان وهو الذي حمل على عاتق شعره تسجيل النضال الفلسطيني وتخليد المناضلين(3).

2) الرموز التراثية التاريخية:

لقد حاول الشعراء المعاصرون استحضار المواقف التاريخية ذات الدلالات المعينة للإيحاء بالأبعاد الحضارية والإنسانية المعاصرة، ومن خلال استحضارهم لتلك المواقف وما صاحبها من تجارب شعورية يضعون بين يدي المتلقي عالمين؛ عالم قديم له قدسيته، ومعاصر له ضرورته(4).

وبروز الرموز التراثية التاريخية كظاهرة في الشعر العربي الحديث يلبي حاجات عديدة تتلخص على المستوى الفني بالموضوعية والدرامية وغنى التراث، وعلى المستوى الثقافي بإحياء التراث والتأثر بالشعر الغربي والتواصل مع الثقافة الإنسانية، وعلى المستوى السياسي والاجتماعي بتجنب القهر والاضطهاد،

(1) ينظر: عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 180.
(2) الديوان، (سنة أخرى ..فقط)، ص 426.
(3) ينظر: عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 237.
(4) ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص 199.

وعلى المستوى القومي بالارتداد إلى الجذور ضد الغزو الأجنبي، وعلى المستوى النفسي بالهروب من غربة الحاضر إلى عالم حلمي أفضل[1] .

ومن أبرز الرموز التاريخية التي استلهمها الشعراء المحدثون رمز (الأندلس)؛ فما تزال الأندلس على الرّغم من مرور قرابة خمسمائة وعشرين سنة على رحيل العرب عنها تحتل حيزاً كبيراً في الثقافة العربية والإسلامية؛ فالمؤلفون المهتمون بتفاعل الثقافة الأندلسية وتأثيرها في الأدبين العربي والإسلامي . قديماً وحاضرا . مازالوا يتناولون أدب الأندلس باحثين فيه عن مذاق خاص لا يجدونه في أدب المغرب والمشرق[2] .

ولقد كان للأدب الفلسطيني موقف خاصّ من الأندلس، سواءٌ في النثر أو في الشعر، فقد نظر معظم الكتاب والشعراء الفلسطينيين سواءٌ الذين تقدموا في ماضي الزمان، أو الذين ما زالوا في أوج عطائهم الأدبي حتى الآن إلى الأندلس بوصفها مثالاً للفلسطين؛ فمثلما وقعت للأندلسيين العرب مآزق وأزمات أدّت بهم إلى التهجير القسري، وقع للفلسطينيين مثل هذا عام 1948، ومثلما فقد العرب كل أملٍ باستعادة الأندلس، فقد الشعراء والكتاب الفلسطينيون بعض الأمل باستعادة ما ضاع من فلسطين، ومثلما أصبحت الأندلس تراثاً يستعاد في الآثار الأدبية والفنية، يُخشى أن تصبح فلسطين تراثاً كذلك، ولهذا كثر توظيف الرموز والأسماء والأماكن الأندلسية في الأدب الفلسطيني عامة والشعر خاصة، ومنهم الشاعر "محمود درويش"[3].

ويعتبر ديوان (حصار لمدائح البحر) من أبرز دواوين "درويش" غنى بالرموز والأمكنة التاريخية، ومن أبرز قصائد هذا الديوان ذكرا لهذه الرموز التاريخية قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء)؛ فالشاعر في هذه القصيدة مزج بين رمز "الأندلس" والمعنى المستفاد من ذكر أمكنة أخرى كالهند، وطريق لحرير، وسمرقند، وهي تتراءى في أحلام المتكلم ورؤاه، تداعب الخيال، وتستحيل إلى ذكرى. يقول "درويش":

أنا أَلْفُ عامٍ مِنَ اللَّحْظَةِ العَرَبِيَّةِ، أَبْنِي على الرَّمْلِ ما تحمِلُ الرِّيحُ
مِنْ غزواتٍ،ومِنْ شَهَواتٍ وعِطْرٍ مِنَ الهندِ. أَذْكُرُ دَرْبَ الحريرِ
إلى الشَّامِ، أذكر مدْرسة في ضواحي سمرقَنْد، وامرأةً
تقطفُ التَّمْرَ مِن كلماتِي

(1) ينظر إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 342.

(2) ينظر: إبراهيم خليل، ضلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق . سوريا . (د.ط)، 2000، ص 14.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

وتسقطُ في النَّهْرِ ؟[1]

في هذه الأسطر نجد الشاعر يستحضر مجموعة من الأمكنة التاريخية مثل الشام وطريق الحرير والهند، وسمرقند، وربما يعني استحضار الشاعر لهذه الأمكنة التاريخية نتيجة ضيقه بالأشياء التي تتكسّر في داخله جراء الهزائم والانكسارات المتوالية[2]، بالإضافة إلى حنين الشاعر إلى هذه الأمكنة التي تحولت بمرور الزمن إلى ذكريات خالدة لا تنسى، كما نجد الشاعر في هذه القصيدة يكرر ذكر "الأندلس" للدلالة على كل ما له علاقة بالحنين والذكريات، يقول "درويش":

مَزِّق شرايينَ قلبِي القديمْ

بأُغنيَةِ الغَجَرِ الذَّاهبينَ إلى الأندلسْ

وغَنِّ افْتِرَاقِي عن الرَّملِ، والشُّعَرَاء القدامَى، وعَنْ شجرٍ لَمْ يكنْ امرأَةْ[3]

إن قلب الشاعر يتمزق كلما سمع عزف أغاني الغجر وهي تشق طريقها إلى الأندلس، ولعل هذا الحنين الجارف إلى الأندلس هو ما حدا "بدرويش" إلى تكرار مجموعة من البدائل التي تدعم الذكريات وتهز الوجدان؛ فكلما ذكر اسم الأندلس إلا واقترن عند الشاعر بالشام، أو المرأة، أو الغجر، أو الموسيقى، أو الحب...الخ؛ ففي قصيدة (يطير الحمام، يحط الحمام) يذكر "درويش" الأندلس في سياق الأشواق والحبّ والقمر:

رأيتُ على الجِسْرِ أندلسَ الحبِّ، والحاسَّةَ السَّادسَةْ

على دمعةٍ بائِسةْ

أعادتْ له قَلْبَهْ

وقَالتْ: يُكلِّفُني الحبُّ مَالا أُحِبُّ

يُكلِّفُنِي حُبَّهْ...

ونَامَ القَمَرْ

على خاتمٍ ينْكَسِرْ

وطَارَ الحمامْ[4]

---

(1) الديوان، (أقبية أندلسية، صحراء)، ص (387 ـ 388).

(2) ينظر: إبراهيم خليل، ضلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص 389.

(4) الديوان، (يطير الحمام، يحط الحمام)، ص 423.

فكما هو ملاحظ وردت لفظة الأندلس في هذا السياق مضافة إلى الحب، وهذا يعني أن "درويش" يسعى إلى استعادة الماضي والمتمثل في الأندلس بحلوه لا بمره، ولعل مما يؤكد هذا الرأي هو استعمال لفظة الأندلس كجزء من وصف بيروت:

...بَيْرُوتُ. شكلُ الرُّوحِ في المرآةِ

وَصْفُ المرأةِ الأُولَى، ورائحةُ الغَمَامِ

بيروتُ مِنْ تَعَبٍ وَمِنْ ذَهَبٍ، وأندلسٍ وشَامْ [1]

ومما تجدر الإشارة إليه أن "درويش" كرر بالإضافة إلى ذكر الأندلس اسم (قرطبة) المدينة الأندلسية في معظم قصائد الديوان، ويبدو أن لفظ (قرطبة) يختلف في الدلالة عن لفظ الأندلس فكلما ورد ذكر الأندلس إلا واقترن عند لشاعر بالغجر أو الشام أو الحب، أما لفظ (قرطبة) فيبدو أن الشاعر استعمله للدلالة على السعي للوصول إلى هدف ما، إلى مكان هو المشتهى دائماً، وهو المطلوب، وقد ينبع ذلك من أن (قرطبة) كانت عاصمة الخلافة وتمثل القوة في هذا السياق[2]، لذلك نجد "درويش" في قصيدة (أقبية أندلسية صحراء) يتساءل في حوار داخلي (مونولوغ) عن رغبته في الذهاب إلى قرطبة. يقول:

-لِماذَا تريدُ الرَّحيلَ إلى قرطبةْ!

-لأنِّي لا أَعْرِفُ الدَّرْبَ

صَحراءُ. صحراءُ

غَنِّ التَّشابهَ بينَ السُّؤالِ وبينَ السُّؤالِ الذِي سَيليهِ

لعلَّ انهياراً سَيحْمِي انهيَارِي مِنَ الانهيارِ الأَخيرْ[3].

« إن التشابه ممل دائما بين السؤال والسؤال الذي سيليه... ربما انهيارا سيحمي انهياره من الانهيار الأخير، وهي صورة مملة لكثرة السؤال الذي لا يجد جوابا »[4].

وتنحوا القصيدة (أقبية أندلسية صحراء) منحى آخر عندما يعلن الشاعر عدم مقدرته على الذهاب إلى قرطبة:

أَيَّتُهَا الشُّرطةُ العسكريةُ

---

(1) الديوان، قصيدة بيروت، ص 428.

(2) ينظر: إبراهيم خليل، ضلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ص 26.

(3) الديوان، (أقبية أندلسية، صحراء)، ص 387.

(4) جمال بدران، محمود درويش شاعر الثورة والصمود والمقاومة، ص 63.

لا أستطيعُ الذَّهابَ إلى قرْطبهْ(1)

ولعل في إقرار الشاعر لعدم الذهاب إلى قرطبة دليل على صعوبة الطريق إلى الهدف المنشود، وهو الوصول إلى قرطبة، وهكذا يمضي "درويش" في تكراره لمدينة قرطبة دون أن يضيف تغييراً على الدلالة الرمزية لهذا الاسم؛ ففي قصيدة يرثي فيها "ماجد أبو شرار" شبه رحلاته، وجولاته في العالم، بجولة المسافر شرقا إلى الهند وغرباً إلى قرطبة، ولكنه يقضي نحبه، ويلقى حتفه قبل أن يصل:

صَدِيقِي، أَخِي، يَا حَبِيبِي الأَخِيرَا

أَمَا كَانَ مِنْ حَقِّنَا أَنْ نَسِيرَا

عَلَى شَارِعٍ مِنْ تُرَابٍ تَفَرَّعَ مِنْ مَوْجَةٍ مُتْعَبَةْ

وَسَافرْ شَرْقًا إلى الهِنْدِ وسَافِرْ شَرْقًا إلى قُرْطُبَةْ(2)

وفي قصيدة بيروت يخاطب "محمود درويش" بيروت سائلاً عن الدرب إلى قرطبة لا عن الطريق إلى الأندلس:

بيروتُ، مِنْ أينَ الطريقُ إلى نوافذِ (قُرْطُبَهْ)

أنا لا أُهَاجرُ مَرَّتَيْنِ،

ولا أُحبُّكِ مَرَّتَيْنِ،

ولا أَرَى في البحرِ غيرَ البحرِ

لكنِّي أُحوِّمُ حولَ أحلامِي

وأَدْعُو الأرضَ جمجمةً لروحِي المُتْعَبَهْ

وأريدُ أن أمشِي لأَمشِي

ثمَّ أسقُطُ في الطَّريقِ...

إلى نَوافِذِ (قُرْطُبَهْ) (3)

وفي هذا الجزءُ من قصيدة بيروت ترمز (قرطبة) إلى أحلام الشاعر ورؤاه، ولذلك يسمّي سفره باتجاهها تحليقاً حول الأحلام، ولا يمانع في أن يظلّ يمشي، ويمشي، ويسقط ثم ينهض ثانية ليمشي نحو (قرطبة) ونوافذها، ولا ريب في أن استخدام الشاعر لكلمة (النوافذ) استخدامٌ ذو دلالات بعيدة، لما

(1) الديوان، (أقبية، أندلسية ،صحراء)، ص 388.

(2) الديوان، اللقاء الأخير في روما، ص 404.

(3) الديوان، قصيدة بيروت، ص 431.

تشير إليه من انفتاح، واستشرافٍ، وخروج من الحصار والقبو كما تشير أيضا إلى الكفاح من أجل استعادة الوطن بعد الهزائم والأزمات، ورحلات النفي واللجوء في أصقاع الأرض؛(بيروت، تونس، باريس)[1].

وفي الأخير يمكننا القول إن "محمود درويش" سعى سعيا حثيثا لامتلاك هذه الآلية الدقيقة في التعبير عن خلجات صدره ووجدانه بعد أن كان واقعا تحت نير المشاعر الرومانسية والأشكال الغنائية والشعرية، فوجد في الاستخدام الناضج للتراث التاريخي الملاذ الآمن للانعتاق من رومانسيته وغنائيته؛ حيث كان استخدامه للأندلس وقرطبة لأنها تدخل في علاقة تماهٍ موجعة مع الكثير من ظواهر الواقع العربي الفلسطيني .

3) الرموز التراثية الأدبية:

لقد لجأ شعراء الحداثة إلى شخصيات ونماذج تاريخية أدبية، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها، ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة عبر حوار وتفاعل بنّاء كانت نتيجته (قصيدة القناع) التي باتت تشكل ظاهرة مهمة من ظواهر الشعر العربي الحديث.

وقد تعددت تعريفات النقاد إلى القناع؛ ف "البياتي" مثلا يرى أن القناع « هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته »[2]، ويشير "علي عشري زايد" إلى تأثر "البياتي" . في هذا التعريف . بأفكار "توماس إليوت" (Tomas Eliot) وبخاصة فكرته عن (المعادل الموضوعي)، « فقد كان "إليوت" يرى.. أن عواطف الشاعر ليست في ذاتها هامة أي.. مركز القيمة قائم في الأنموذج الذي نصنعه من مشاعرنا وهو ما يطلق عليه "إليوت" عليه اسم (المعادل الموضوعي) »[3].

ويذهب "علي عشري زايد" إلى أن الشعراء العرب الذين افتتنوا بأفكار "إليوت" في (المعادل الموضوعي) قد ساروا على نهج تلك الأفكار، وحاولوا تطبيقها عمليا في نتاجاتهم الأدبية « فقد تأثروا به أيضا على المستوى التطبيقي في محاولة توفير هذا المعادل الموضوعي لتجاربهم الشعرية »[4] .

ويرى "جابر عصفور" أن القناع « رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى عن التدفق المباشر »[5]، وعندما يتخذ الشاعر القناع فإنه يذوب فيه ويتوارى

---

(1) ينظر: إبراهيم خليل، ضلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ص 27.

(2) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ملحق بالديوان، دار العودة، بيروت . لبان . (د.ط)، 1972، ص 73.

(3) المرجع السابق، ص 25.

(4) المرجع السابق، ص 26.

(5) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . مصر . العدد الرابع، 1984، ص 123.

في أعماقه معتمدا عملية تفاعلية بينه وبين الشخصية التاريخية تؤدي إلى صهر مكونات التجربة، وتوحد بين المستعار والمستعار له . وينتهي بذلك . أيّ احتمال لوجود مستقل للشاعر أو الشخصية عند اعتماد تقنية القناع، فيكون ناتج هذه العملية التفاعلية خلقا آخر وكيانا جديدا مستقلا عن قطبي تكوينه ومشدودا إليهما في الوقت نفسه، بحيث يظل القناع يَشِي بمكوّناته من طرف خفي، ففي حين تظهر الشخصية ظهورا واضحا عندما يتخذ اسمها عنوانا للعمل الشعري، أو يعتمد على بعض أقوالها وأفعالها فإن القناع لا يلغي دور الشاعر ولا يقوم على غيابه أو إهمال رؤيته وموقف، بل يسعى إلى نوع من الموضوعية والاستقلالية[1] « دون أن يخفى المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره »[2].

والشاعر في تماهيه خلف قناعه الذي وظفه لا يذوب كليا في هذا القناع، كما أنه لا يظهر بالصورة المباشرة وإنما يظهر همُّ الشاعر ووجدانه في صورة هذا القناع فيصبح القناع بتجربته هو الشاعر واللسان الناطق بهذا الهمّ، وهو بهذا الأسلوب يحقق حالة من الإتحاد والامتزاج بينه وبين القناع مضيفا بعض ملامحه لقناعه ومستعيرا بعض ملامح القناع لنفسه[3].

وفي خضم التفات الشعراء العرب المحدثين إلى الماضي كان "المتنبي" حقلا دلاليا ثريا لما يختزله في تاريخ الشعر العربي من دلالات شعرية وسياسية واجتماعية مختلفة، ويتفاوت توظيف "المتنبي" عند الشعراء المحدثين بين الرمز والقناع، كما يوظف توظيفا أدبيا وتاريخيا بصفته شخصية محورية في النص لا توظيفا هامشيا .

والشاعر الحديث يستخدم "المتنبي" (رمز/ قناع) في نسيج النص الشعري ويذيبه فيه لتصوير الحاضر مع الحفاظ على المرجعيات التاريخية لشخصية "المتنبي"، بل يذيب هذه المرجعيات في النص للتعبير عن رؤية مشتركة متشابهة بين المرحلة التاريخية والمرحلة العربية الراهنة، كما كان الشاعر العربي الحديث وهو يتأمل موضوع "المتنبي" وما يتصل به من تفرعات تاريخية لا يراه إلا صورة من الماضي مثقلة بالتشرد والضياع والقمع من السلطة "كافور"، ومن الآخر (فرس أو أتراك)، كما كان يراه صورة تعكس التفتت العربي في وضعهم السياسي، والفقر في وضعهم الاجتماعي، فكان "المتنبي" مثقلا بالرؤى والدلالات في التاريخ العربي .

---

(1) ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت . لبنان . ط1، 2003، ص 91.

(2) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص 123.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس . ليبيا . (د.ط)، 1978، ص (26 . 27). نقلا عن محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 90.

وفي (حصار لمدائح البحر) خصص "محمود درويش" قصيدة كاملة كقناع لشخصية "المتنبي" وهي قصيدته الشهيرة (رحلة المتنبي إلى مصر)[1]، و"درويش" حينما يختار "المتنبي"، ويجعله بسياقه وملابساته التاريخية محور القصيدة لا يأتي اختيارا ذاتيا معزولا، وإنما هو اختيار محكوم بعلاقة الشاعر بالواقع الذي يعيشه ويعانيه على المستويين الذاتي والموضوعي من خلال الرؤية التي تخامره عن ذاته من ناحية، وعن الواقع من ناحية أخرى، كما أنَّ "درويش" انطلق ليعبر ـ مقنّعا ـ عن ضيقه وتبرمه بتلك الظروف والملابسات التي أحاطت بعصرهن وعصفت بكيان أمته ووجودها، وغمرت مجتمعه العربي بروح « اليأس التي كادت تخنق الأجيال المعاصرة في أعقاب كارثة فلسطين »[2]، وما ترتب عليها من آثار ونتائج، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية « يحاول أن يتكئ عليها، علّها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه ـ في الأقل ـ بعض العزاء والسلوى »[3].

إن الإلمام بزمن كتابة النص وما كانت عليه الأوضاع السياسية والاجتماعية وموقع "درويش" نفسه في حينه، يساعدنا كثيراً على فهم نصّ "درويش" فهماً جيداً، لا لمعرفة الموضوع فقط، وإنما للإلمام بالصورة أيضاً إلماماً جيداً؛ فلقد كتب درويش قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) بعد حصار العدو الإسرائيلي لبيروت واجتياحه لها سنة 1982، حيث خرج الشاعر منهارا على الصعيدين النفسي والمكاني فخرج من بيروت (الشمال) إلى تونس (الجنوب)* خروجا قسريا ثانيا بعد الخروج الأول من الوطن (فلسطين) سنة 1948[4]. أما الشخصية التاريخية "المتنبي" فكانت رحلته من الشام ـ حلب ـ (الشمال)، إلى مصر (الجنوب)، فكلاهما خرج من الشام (بيروت/ حلب) متجهين إلى الجنوب (تونس/ مصر)، والمنافذ التي سدت في وجه "المتنبي" الذي لم يستطع الرجوع إلى الوطن (العراق) لأنه هجا البويهيين ليست بعيدة عن المنافذ التي سدت في وجه "درويش" الفلسطيني، وكلاهما كذلك مشرد دائم الترحال لا يستقر على حال من القلق ويعاني وضعا سياسيا واجتماعيا مشابها لوضع الآخر إلى حد كبير. يقول "درويش" على لسان "المتنبي":

---

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 393.

(2) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، 1991، ص 215.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 52. نقلا عن محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 136.

* على الرغم من أن زمن كتابة القصيدة كان بعد عام 1982 وهو زمن الاجتياح الإسرائيلي لبيروت وخروج "درويش" خروجا قسريا من بيروت إلى تونس، إلا أن هذه القصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) تجسد رحلة الشاعر إلى مصر سنة 1969، وهو ما يجعلنا نعتبر أن خروج الشاعر من بيروت إلى تونس لم يكن سوى دافع نفسي جعل "درويش" يستحضر رحلته القديمة إلى مصر، وينتبه إلى وضعه المشابه تماما لوضع "المتنبي".

(4) ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة ـ الجزائر ـ (د.ط) (د.ت)، ص 3.

قَدْ جِئْتُ مِنْ حلب وإِنِّي لا أعودُ إلى العراقِ
سقطَ الشَّمالُ فَلَا أُلَاقِي
غيرَ هَذا الدَّرْبِ يسحبنِي إلى نفسِي ...ومِصْرُ
كم اندفعتُ إلى الصَّهيلِ
فلم أَجِدْ فرسًا وفرسانًا
وأَسْلمنِي الرَّحيلُ إلى الرَّحيلِ
ولا أَرَى بَلَدًا هُنَاكَ
ولا أَرَى أَحَدًا هُنَاكَ[1]

إن نص درويش هذا لا يصادر من خلال القناع شخصية المتلقي فحسب وإنما يجعله طرفا في (دراما) النص وله أن يبحث عن وجهه بين الوجوه: ("درويش"/ "المتنبي")، ويبحث عن اسمه بين الأسماء المستعارة، فالرموز تمتلك خاصية (التنافذ) والغوص في الزمكان الجديد، وهي على نحو فني المشبه والمشبه به معا، هي الماضي والغد معا والغائب والشاهد أيضا[2]؛ ومن خلال الوصف السابق صور لنا "درويش" نفسه راحلا عن بيروت تاركا لنا حيز المقابلة بينه وبين "المتنبي" مفتوحا على مصراعيه؛ فكلما اندفع "درويش" وراء أمل جديد (في العودة إلى الأرض) لا يجد شيئا في النهاية سوى وعود كاذبة وينتهي الأمر برحيله مرة أخرى إلى منفى جديد[3]، لذا نراه يعلن يأسه من العودة إلى وطنه الأم ويعلن وطنه الجديد الذي يحتمي به من همِّ الغربة والترحال، غير أن هذا الوطن الجديد ليس في الحقيقة سوى قصائده التي يكتبها:

وطنِي قصيدتِي الجديدةُ
أمشِي إلى نَفْسِي فتطردنِي مِنَ الفُسْطَاطِ
كم أَلِجُ المرَايَا
كم أُكَسِّرُهَا فَتُكَسِّرَنِي
أَرَى فيمَا أَرَى دُولًا تَوَزَّعُ كالهدايَا
وأَرَى السَّبْيَ في حروبِ السَّبيِ تَفْتَرِسُ السَّبَايَا

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 393.
(2) ينظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص 150.
(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 243.

وأَرَى انعِطَافَ الانعِطَافِ

أَرَى الضِّفَافَ

ولا أَرَى نَهْرًا ... فَأَجْرِي

وطنِي قصيدتِي الجديدةُ[1]

وفي هذه الأسطر أعلن "درويش" الوطن الجديد الذي ينتمي إليه، وستكون القصيدة هي وطنه الجديد وكأن مملكة الشاعر ليست من هذا العالم الأرضي، إنه ينتمي إلى القصيدة التي سيكتبها لا التي كتبها لأنه لم يعد متصالحا مع عالمه القديم، ولهذا فلا بد من قصيدة جديدة تعبر عما هو فيه، كما شبه "درويش"، الدول بالهدايا تعبيرا عن واقع الأمة العربية التي تكالب الاستعمار على تقاسم أراضيها وخيراتها واحدة تلوى الأخرى؛ فقد كان الخليفة في مرحلة "المتنبي" التاريخية (303 هـ ـ 354 هـ) التي شملت خلافة "المستكفي بالله" (333هـ) وهي امتداد لخلافة "المتوكل بالله" (235هـ) وهميًّا، وقد كان الأتراك يسوسون الدولة، ثم جاء البويهيون للحكم (334هـ) وهم فرس أعاجم، وفي هذه المرحلة التاريخية الممتدة من خلافة المتوكل بالله إلى البويهيين، كانت الدويلات العربية توزع هدايا على الصعيدين السياسي والمادي؛ فعلى الصعيد السياسي توزع هدايا على الأشخاص أو القبائل، أما على الصعيد المادي فكان السلطان يهدي الولاة والقادة وكبار رجالات الدولة ضياعا وقرى إرضاءً لهم[2].

ويمضي "درويش" في استثمار شخصية "المتنبي" وما مرت به من أحداث ومواقف إلى الدرجة التي تتحول فيها القصيدة إلى استعارة موسعة، لا تقوم على علاقة المشابهة بحيث يحتفظ كل طرف فيها بكيانه المستقل؛ وإنما هي استعارة تفاعلية يفقد فيها كل طرف وجوده المستقل، ويكون ناتج العلاقة معنى جديدا « ينفصل عن كلا الطرفين على السواء، وينبع من كلا الطرفين على السواء »[3]، وتنوب الشخصية المستدعاة ـ في هذه الحالة ـ عن المشبه به، وهي التي تواجه المتلقي أول الأمر، ويمثل الشاعر المشبه ويبقى في حالة اختفاء من الناحية الظاهرية[4]، واجتماع المعنى في كلا الطرفين، ينبع تفاعل صوت الشاعر/ المشبه وصوت الشخصية/المشبه به عبر جدلية التماهي الذي يعد مؤسسًا خفيًا للمعنى المشترك، وتتجلى الحركة الأولى للمشبه به (الشخصية التاريخية) من خلال السياقات والقرائن

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 394.

(2) ينظر: شوقي ضيف، عصر الدول والأمارات، (الجزيرة العربية، العراق، إيران)، دار المعارف ـ مصر ـ ط2، 1975، ص (251 ـ 263).

(3) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص 124.

(4) ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 94.

التاريخية في نسيج النص، وذلك بجملة من الإشارات التي تشد ملامح هذه الشخصية، يقول "درويش":

لكنَّ الرِّفَاقَ هُنَاكَ في حلبٍ
أضاعُونِي وضَاعُوا
والرومُ حولَ الضَّادِ ينْتَشِرُونْ
والفقراءُ تحتَ الضَّادِ ينتَحِبونْ
والأضْدَادُ يجمعهُمْ شِرَاعٌ وَاحِدْ
وأنا المسافرُ بينهُم، وأنا الحصارُ. أنا القلاعُ
أنا ما أُريدُ ولا أُريدُ
أنا الهِدايةُ والضَّيَاعُ
وتَشابُهُ الأَسْماءِ فوقَ السُّلَّمِ الملكيِّ
لولا أَنَّ كافورًا خدَّاعُ
...لا مصرَ في مصرَ التِي أمشِي إلى أَسْرَارهَا
فأَرَى الفَرَاغَ ، وكُلَّمَا صافحتُهَا
شقَّتْ يَدَنَا بابلُ
في مصرَ كافُورَ ...وفِيَّ زَلَازلُ
"وفي صَحَارِيَّ اتِّسَاعُ...
وسُكُونُ مِصْرَ يشُقُّنِي
هَذَا هو العبدُ الأَميرُ
وهذهِ النَّاسُ الجيَاعُ[1]

إن إشارات مثل (كافور، حلب، الروم) في النص السابق تشير إلى المشبه به (الشخصية التاريخية)، وبذلك يصبح صاحب ضمير المتكلم (أنا) ظاهريًا الشخصية التاريخية/"المتنبي"، فعلى صعيد مصر الداخلي تقوم الشخصية التاريخية بفضح "كافور" رمز السلطة السياسية، وذلك عبر وثيقة إدانة تاريخية له كونه مارس دوره التاريخي باستعباد البشر سياسيًا واجتماعيًا، إذ كان يعيش منعمًا مترفًا،

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 395.

وأبناء الطبقة الدنيا يعانون الجوع والضنك والبؤس، لذلك نجد "المتنبي" يهجوه في إحدى القصائد بقوله (من مجزوء البسيط):

1)فِي كُلِّ أَرْضٍ وَطِئْتَهَا أُمَمْ * تُرْعَى بِعَبْدٍ كَأَنَّهَم غَنَمْ**

2)يَسْتَخْشِنُ الخَزَّ حِينَ يَلْبَسُهُ * وَكَانَ يُبْرَى بِظُفْرِهِ القَلَمْ**[1]

فقد كان "كافور" وأشباهه في مصر وبغداد عبيدًا غلاظًا لا يعرفون إلا الملابس الخشنة، وقد طالت أظفارهم، وإذا هم يعيشون بالنعيم، ويلبسون الإستبرق بل يستخشنونه ويملؤون ديار العرب ظلمًا وبغيا[2]، و"المتنبي" كما صوره "درويش" لم يكن يريد هجاء مصر، وإنما سلطتها الحاكمة "كافورا" فتصوير "درويش" لسكون مصر وخضوعهم لسطوة المستبد "كافور " وأشباهه يعبر عن الانكسار الداخلي كما أن السكون يؤكد أنهم طاقات إنسانية خلاقة حولها الاستبداد والطغيان إلى محض" زحام قاحل" مؤجل الوجود، فهم عاجزون عن الرفض والتمرد في ظل شروط الطغيان القاسية؛ ليكونوا حشدًا مؤثرًا وفاعلا لا ساكنًا، أما "محمود درويش" فقد رأى صفة العبودية ماثلة في رئيس مصر عند كتابته لهذه القصيدة، وهي عبودية للمستعمر الغربي، فاستلهم بذلك إلحاح "المتنبي" على إظهار صفة العبودية الحقيقية "لكافور" أمير مصر أيضا[3]، وأتى بقوله السابق على غرار قول "المتنبي" (من البسيط):

1)نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرَ عَنْ ثَعَالِبِهَا * فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَفْنَى العَنَاقِيدُ***

ولا يحتفظ المشبه به (القناع) . حين يجلب معه شبكة الرموز والسياقات التاريخية . بخصائصه التاريخية كاملة، فبعض هذه السياقات والخصائص تظل . ضمن المعطى التاريخي . في كثير من الأحيان، عرضة للانزياح عن حقيقتها التاريخية؛ لتلائم البنية الدلالية المشتركة بين طرفي القناع: صوت الشخصية التاريخية وصوت الشاعر وحين نتأمل القصيدة نجد أن الشخصية التاريخية (القناع) التي يتحدث الشاعر باسمها، تعرضت لانزياح عن بعض سماتها التاريخية، وذلك من خلال إلباس صفة

---

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، 4/ 60.

(2) ينظر: شوقي ضيف، عصر الدول والأمارات، ص350.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 244.

* « يريد بالنواطير السادات الكبار وبالثعالب العبيد والأرذال، هو يريد أن السادات غفلت عن الأرذال فقد أكلوا فوق الشِّبَع، وهو قوله "بَشِمْنَ" أي شبعوا ونفرت أنفسهم عن الطعام يريد أنهم قد شبعوا وعاثوا في أموال الناس، وجعل العناقيد مثلا لأموال الناس ». أبو الطيب المتنبي، الديوان، 42/2.

"القرمطية "لهذه الشخصية التاريخية ـ "المتنبي" ـ وعملية الإلباس تحمل رؤية فكرية تخدم بنية القصيدة؛ يقول:

....وإلى اللِّقاءَ إذا استطعتُ

وكلُّ مَنْ يَلْقَاكِ يخْطَفُهُ الوَدَاعُ

وأصيبُ فيكِ نِهايةَ الدُّنيَا ويَصْرَعُنِي الصِّرَاعُ

...والقرمِطِيُّ أنَا .ولكنَّ الرِّفَاقَ هُنَاكَ في حَلَبٍ

أضاعوني وضاعُوا[1]

فمن خلال هذا الانزياح يتسع أفق التوقع في النص، الذي « يعني منظومة من التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءة النص »[2]، وقد تكونت تلك التوقعات جراء احتكاك المتلقي بنصوص مشابه، ومما يسهم في توجيه توقعات المتلقي وافتراضاته حول نص ما حصيلة المتلقي المعرفية ومكوناته الفكرية والنفسية[3]؛ لهذا نجد أن صوت الشخصية التاريخية/ "المتنبي" في ضوء سياق الانزياح السابق هو غيره في ضوء التاريخ الصرف، "فالمتنبي" ليس قرمطيًا، وإنما ضحية القرامطة حدثا وشابا ورجُلا، فجاء" المتنبي "ليخبر عن ذاته في القصيدة من خلال الانزياح الذي أحدثه صوت الشاعر/ درويش لقناعه، ليصبح لصيقًا بعصره.

ولم ينته أمر "المتنبي" بمعاناته مع القرامطة فحسب بل تخلت عنه أيضا السلطة السياسية في حلب والمتمثلة في "سيف الدولة الحمداني"، كما أنه قد وقف حائلا دون تحقيق حلم المتنبي السياسي بإقامة دولة يحكمها العرب بعدم إعطائه ولاية لتكون بؤرة لامتداد هذه الدولة، واستمع إلى الوشاة والحساد حتى لم يعد قادرًا على التمييز بين الغث والسمين، فأصبح العرب كالروم:

وأسالُ كيفَ أسألُ

والصِّراعُ هو الصِرَاعُ

والرومُ ينتشرونُ حول الضَّادِ

لا سيفَ يطَاردُهُمْ هُنَاكَ وَلَا ذِرَاعُ[4]

---

(1) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 397.

(2) عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1994، 163.

(3) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 181.

(4) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، ص 398.

فعلى الصعيد الداخلي ـ الماضي ـ لم يعد "سيف الدولة" مدركًا أن ضياع حلم" المتنبي"، إنّما هو ضياع له، لأنهما يملكان حلمًا ورؤية عربية واحدة، يقول "المتنبي" في ذلك (من البسيط):

1)**وَمَا انْتِفَاعِ أَخِي الدُّنْيَا بِنَاظِرِهِ *** إِذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الْأَنْوَارُ وَالظُّلَمُ**(1)

وبين حالة مصر وحلب الداخلية، يكمن الخطر الخارجي الدائم للروم، وقد تمّثل هذا الخطر بالغزوات المستمرة لبلاد العرب طمعًا فيها، وذلك منذ غزوات صائفة سنة (293هـ) في عهد "المتوكل بالله "وما قبلها وما بعدها في استمرارية متلاحقة كانت خطرًا دائبًا محدقًا بالعرب(2).

أما على الصعيد الخارجي ـ الحاضر ـ فالروم هم (**إسرائيل**) الذين يحتلون ديار العرب من دون رادع لهم، ونسي الرفاق أنهم حينما تخلوا عن الفلسطيني تخلوا عن ذواتهم، وسيكون مصيرهم واحدا وهو الضياع، لأن العدو واحد، كما أن كلمة الصراع التي استعملها "درويش" في الأسطر السابقة تحتشد بشحنة رمزية من خلال الصراع بين العرب والصهاينة حول فلسطين المحتلة؛ إنها كلمة تفتح الوجدان العربي على استمرارية الصراع وليس آنيته، استمرارية الصراع بينهم وبين الروم ماضيًا وحاضرًا .

ولم يقف تأثر "درويش" بشعر "المتنبي" عند هذا الحد بل ذهب إلى حد التناص مع أشعار "المتنبي" وهذا ما جعل قصيدته تمتلئ « بخلفية نصية ضخمة تتحول من خلال شاعرية فذة إلى طاقة إبداعية جديدة نوعيا »(3)، وهذا يدل على تشابه التجارب والمواقف، فنحن نقرأ في نهاية القصيدة قوله:

كلُّ الرِّمَاحِ تُصيبُنِي
وتُعِيدُ أسمائِي إلَيَّ
وتُعيدُنِي مِنْكُمِ إليَّ
وأنا القتيلُ القاتلُ
للنيلِ عَاداتٌ
وإنِّي راحِلٌ(4)

فقوله : "وأنا القتيل القاتل" مأخوذ حرفيا عن بيت المتنبي الذي تضمنته لاميته الشهيرة التي مطلعها (من الكامل):

---

(1) المتنبي، الديوان، 388/3.

(2) ينظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف ـ مصر ـ ط2، (د.ت)، ص43 وما بعدها.

(3) إبراهيم أبو هشهش، المكون التناص في الصورة الشعرية عند محمود درويش، مقالة من كتاب (زيتونة المنفى) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1988، ص172. نقلا عن عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 205.

(4) الديوان، رحلة المتنبي إلى مصر، 398.

1)لَكِ يَا مَنَازِل فِي القُلُوبِ مَنَازِلُ *** أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِلُ

2)يَعْلَمْنَ ذَاكَ وَمَا عَلِمْتِ وَإِنَّمَا *** أَوْلَاكُمَا يَبْكِي عَلَيْهِ العَاقِلُ

3)وَأَنَا الذي اجتَلَبَ المَنِيَّةَ طَرْفَهُ *** فَمَنِ المُطَالَبُ والقتيلُ القاتلُ[1]

فإذا كانت الديار قد أقفلت وخلت من ساكنيها، فإن ذكر الديار ما زال مشتعلا في قلب من أحبها، هذا الذي أضحى مستحقا أن يُبكى عليه وأن يُرثَى لحاله قبل حالها .

أليس "المتنبي" بهذا الوصف الرائع شارحا ما يعتمل في نفس "درويش" منذ طفولته ؟، فقد هدمت قريته وسويت بالتراب، وأقفرت من ساكنيها[2]، ومع ذلك ظل لها في قلب أبنائها وهو منهم حب عظيم دائم الاشتعال، وإن كان البكاء على أرض سلبت، وبيوت هدمت أمر يفرض نفسه دون جدل فإن البكاء على أبناء هذه الأرض ممن تشردوا في المنافي وفي خيام اللجوء أضحى أولى وأكثر إلحاحا .

وبقى لنا في نهاية الأمر أن ننبه على أهمية ربط حديث "درويش" أو إشاراته للمتنبي أينما وردت في شعره بقضية الرحيل والاغتراب، وألم التشتت والضياع، وحزن انتحار الأماني وموت الرجاء[3].

ولم يكتف "محمود درويش" في الديوان باستحضار شخصية "المتنبي"، بل ذهب أيضا إلى استلهام شخصية "امرؤ القيس الكندي"؛ وتعتبر هذه الشخصية من أغنى شخصيات التراث الشعري، ولذلك فقد افتتن بها أغلب الشعراء المعاصرين، وقد بدا "امرؤ القيس" كما تعامل معه المعاصرون ذا أوجه عديدة هي: وجه اللاهي اللّامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه النادب المفجوع، ووجه الموتور الساعي وراء الثأر، ووجه اليائس المهزوم، غير أن حضور "امرئ القيس" في الديوان لم يكن قناعا يعبر من خلاله "محمود درويش" عما يعتمل في نفسه مثلما عمل مع شخصية "المتنبي"؛ وإنما كان حضوره من خلال الاتكاء على بيتي امرئ القيس المشهورين (من الطويل):

1)بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ *** وَأَيْقَنَ أَنَّا لَاحِقَانِ بِقَيْصَرَا

2)فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكِ عيْنُكَ، إِنَّمَا *** نُحَاوِلُ مُلْكًا، أو نموتَ فَنُعْذَرَا[4]

وكان "درويش" يوم نظم القصيدة بعد عام 1982م يقيم في باريس بعيدا عن بيروت التي غادرها لاختلاف أحلامه مع أحلام القيادة[1]، وهنا يستحضر "محمود درويش" لحظة تصحر "امرؤ القيس" كأنه هو؛ يقول في قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء):

---

(1) أبو الطيب المتنبي، الديوان، 3/ (263. 264).

(2) ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص 3.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 245.

(4) امرؤ القيس، الديوان، ص 64.

البدايةُ ليستْ بِدَايتَنَا

والدُّخَّانُ الأَخيرُ لنَا

والملوكُ إذَا دَخَلُوا قريةً أفسدُوهَا

فلا تَبكِ يا صاحبِي حائطًا يتَهاوَى

وصدِّقْ رحيلِي القَصيرَ إلى قرطبةْ[2]

ففي هذه الأسطر الشعرية، أشار "درويش" في خطاب المتكلّم لصاحبه إلى بكاء "امرئ القيس"، ورحيله، ويقصد "درويش" من خلال ذلك إلى الهدف من رحلة "امرئ القيس" الكندي، واللحاق بقيصر الروم، ليعينه على استعادة ملكه الضائع الذي جرّده منه بنو (أسد) في صحراء (نجد). يقول "درويش":

ويلتفُّ حولِي الطَّريقَ الطَّويلْ

كمشنقةٍ مِنْ نَدَى

وأُوقِنُ – يا صاحبِي– أنَّنَا لاحقَانِ بقيصرَ.. [3]

تهاوى إذن ملك امرئ القيس، ولكي يسترده رحل إلى بلاد الروم، وتهاوت أحلام درويش فرحل إلى باريس .

وفي الأخير يمكننا القول إن "محمود درويش" لم يأخذ هذه الشخصيات الأدبية اعتباطا، وإنما كان ذلك عن قصد ووعي لبعد هذه الشخصية أو تلك؛ فشخصية "المتنبي" و"امرئ القيس" "الكندي" كما سبق أن رأينا تحرض الإنسان العربي كي ينهض مدافعا عن كبريائه وحريته وحقه في الحياة، والتعبير الحر والقلق العظيم من أجل التغيير نحو مستقبل جديد للأمة[4].

وفي نهاية هذا الفصل يمكننا القول إن أنماط الصورة الشعرية عند "محمود درويش" ذات علاقة وطيدة بالواقع الفلسطيني ومن هنا كانت إضاءة الواقع للصورة . سواء أكانت مطابقة أو متجاوزة أو رمزية . واحدة من أهم أدوات تفهمها، وقد كان تجاوز الشاعر لتنسيقات واقعه وأشكاله يعني الدخول في أفق ترميزي لا يأسر الدلالة بقدر ما يجعلها مفتوحة على احتمالات امتلاك المعنى .

---

(1) ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص 3.

(2) الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص 387.

(3) المرجع السابق، ص 388.

(4) ينظر: خالد الكركي، الصائح المحكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت . لبنان . ط1، 1990، ص 130. نقلا عن عمر أحمد الزيجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 29.

وفي الختام يمكننا أن نعرض لأهم نتائج البحث فيما يلي:

في الفصل الأول رأينا كيف أسهمت حركة الحداثة في تغيير مسار الصورة الشعرية من فلسفة نظريتي المحاكاة وعمود الشعر العربي إلى فلسفة جمالية جديدة تؤمن بحرية الشاعر في أن يطلق العنان لمشاعره الذاتية، فأصبح الشاعر المعاصر ينسق الوجود الخارجي وفق مشاعره وأحاسيسه بعد أن كان الوجود الخارجي هو الذي يفرض نفسه على الشاعر القديم، كما رأينا في هذا الفصل أيضا أهمية دور كل من الخيال والتجربة الشعرية في بلورة مفهوم الصورة الشعرية المعاصرة، مما أدى إلى ظهور معايير بلاغية جديدة يحتكم إليها (الشعراء/ النقاد) في النظر إلى عملية الإبداع الشعري، ولم يكن "محمود درويش" بمنأى عن هذه المعايير، بل كان إلى جانب أصالته رائدا للمشروع الحداثي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان .

وفي الفصل الثاني رأينا تعدد الصور الشعرية وتنوعها بتنوع العناصر المشكلة لها، وموقف الشاعر النفسي إزاء واقعه، كما لاحظنا في هذا الفصل أن الشاعر قد عمد إلى تكرار بعض الصور التي ظلت تلح عليه داخل المنجز الشعري مما جعلها تتحول من صور واقعية/ أيقونية إلى رموز شعرية خاصة .

وفي الفصل الثالث تتنوع الأنماط البلاغية للصورة الشعرية بين المطابقة والتجاوز والرمزية؛ وبالرغم من التباين الواضح بين هذه الأنماط الثلاثة على مستوى الشكل إلا أنها بقيت محافظة على درجة واحدة من القيم البلاغية/ الجمالية حسب النموذج المراد إبرازه وتصويره .

ونستطيع أن نبلور النتائج التفصيلية السابقة في عدة نقاط أساسية من أهمها:

1) لئن صدق "جاك دريدا" في فلسفته التفكيكية القائمة على تقويض مركزية الأشياء وتأكيده على التعدد والاختلاف وإلغاء الحضور وإرجاء المعنى فهو على مفهوم الصورة الشعرية أصدق؛ إذ على الرغم من كثرة الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة والتمحيص إلا أن الصورة الشعرية تبقى تلك القيمة الزئبقية الهاربة المرتحلة باستمرار، هذا لأن الصورة - بما أن وحدتها الأساسية كلمة - ترتبط في جذورها بإشكالات فلسفية كاللغة/ الفكر، الشكل/ المضمون، المحسوس/ المجرد، الواقع/ الخيال، الحقيقة/ الوهم..؛ تلك المنطقة المابين حيث يسكن المستحيل، ولعل هذه الإشكالات المطروحة إلى يوم الناس هذا هو ما جعل الوقوف على تحديد مفهوم موضوعي للصورة الشعرية أمر بالغ الصعوبة إن لم نقل إنه ضرب من المستحيل.

2) إن البحث في طبيعة الصورة الشعرية المعاصرة هو بحث في صميم الحداثة الشعرية؛ لأن القفزة النوعية التي قام بها الشعر المعاصر، تجد صداها الأساسي في الصورة الشعرية، ولا غرابة في ذلك إذ إن الصورة في

الشعر هي أداته الرئيسة في الخلق والتصوير، ولا يمكن لأي تجديد، مهما يكن مستواه إلا أن ينعكس في الصورة، أو الأصح: لا يمكن إلا أن يطال الصورة أولاً، وما ذلك إلا لأن الصورة هي الأداة الرئيسية والجوهرية في الشعر.

3) يتميز "محمود درويش" في إبداع صوره الشعرية بالتماهي في الجماعة، فمهما تكن صوره الشعرية عاطفية شعورية، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي يصحبها وينظمها ويساعد على تأمل الشاعر فيها؛ لأن المبدع لا يخلص لنفسه تماما، وإنما يكون تكوينه ـ في جانب كبير منه ـ من خارج ذاته، ولذلك فإن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذات طبيعة تراكمية، بمعنى أنه يستلهم تجارب إنسانية عند معاناته لتجربته المعاصرة، لأنه لم يعد ذات متمحورة حول نفسها بل أصبح فاعلا في مجتمعه ومحيطه ومتفاعلا معه، يستحضر في قصيدته الحديثة أصداء متجاوبة تترجم معاناة الإنسان وتجسم هموم الشاعر الذي يعيش في كل الأماكن والعصور؛ والشاعر المجيد ـ كما يُقال ـ هو الذي بتعبيره عن نفسه يعبر عن مجتمعه .

4) إن الصورة الشعرية عند "محمود درويش" هي إبداع فني يمتزج فيه الواقعي بالخيالي والمحسوس بالمجرد والعقلي باللاعقلي، لأن الواقع الذي يعيشه الشاعر ليس واقعا فحسب بل هو واقع وحلم، وقد تمكن "درويش" من تصوير المعاني عن طريق خلخلة العلاقات اللغوية عن معانيها المعجمية وإقامة علاقات جديدة بين الكلمات؛ لتشع الصور الشعرية بالمعاني الفياضة، فتحمل بذلك المتلقي على فهم الرسالة وتقمص مضمونها .

5) يعتمد "محمود درويش" في عملية إبداع صوره الشعرية على الواقع الذي يعيش فيه، وبالرغم من ذلك فإن إبداعه الشعري يدل على خصوصية رؤيته للواقع، ليس فكريا وإنما إبداعيا؛ فالواقع عند "محمود درويش" ليس سوى معجم (فلسطيني) يقدم له مجموعة من المفردات، ومن هنا تميز "محمود درويش" بتحرره من ضغط الواقع عليه ـ رغم انتمائه إليه ـ محتفظا لشعره بقيمته الجمالية دون الوقوع في أسر القيمة الإبلاغية التي تعرفها مستويات التعبير الأخرى غير الشعرية .

6) على الرغم من أن الشاعر "محمود درويش" قد عانى كثيرا على المستوى الشخصي جراء عنف الواقع والأزمات المتتالية التي رزح تحت وطئتها، إلا أنه لم ينزلق في نصوصه الشعرية إلى النبرة الثورية/ الغضبية المباشرة؛ وإنما ظل يراوح بين التعبير عن هذا الواقع المنهار، وبين القدرة على الاستخدام الفني للغة وإرضائها بالشحن العاطفي عن طريق التصريح والتلميح، والإظهار والإظمار، والذكر والحذف... الخ.

7) أغلب الصور الشعرية في (حصار لمدائح البحر) هي صور حسية غير أن دلالات الصور معنوي بحت، ولا وجود فيها للحسية إطلاقاً وفي هذا تكمن المفارقة الفنية؛ إذ نتحصل على المعنوي مما هو حسي، ومن البديهي أن هذا لم يكن له أن يحدث لو لم يكن التحريض الجمالي هو الأساس في التعبير... فأثر الحسي ليس بالضرورة حسياً فقط بل إن فيه بعداً معنوياً، وقد يكون الأثر المعنوي أوضح وأعمق من الأثر الحسي، ولا غرابة في ذلك والشاعر "محمود درويش" يتمتع بخيال حسي رفيع وهو ويؤمن أن الواقع هو المرجع الأول للشاعر لذلك فإحالاته دائما مرجعيتها واقعية، وربما يميل إلى هذا النوع من الخيال الحسي لأنه يجد فيه وسيلة قريبة لإعادة بناء الواقع المنكسر في اللغة، وخلق عالم شعري مواز يكون الملاذ والملجأ والأمل، وكذلك يكون الإبحار في مكامن اللغة واكتشاف جمالياتها وتفجير الدلالات منها أحد أشكال التعويض الممكنة لروح قوية تأبى أن تنكسر كما لو أن الشاعر يحتمي باللغة كبديل للواقع، وبالتالي يخلق واقعا خياليا يمتلكه .

8) تعتبر المفارقة الشعرية في الديوان من أبرز أدوات "درويش" التصويرية، والهدف من هذا الأسلوب إدهاش المتلقي وتوسيع الهوة بين توقعاته وتخميناته وهو ما يعرف بـ (المسافة الجمالية)، حيث لا يكون النص الأدبي والشعري بخاصة مؤكدا لتلك التوقعات أو متساوقا معها، لأنه عندها لا يضيف جديدا ويفقد من ثم صفة الإبداع واشتراطاته، بل لا بد أن يحدث النص تعديلا ما في توقعات المتلقي ومعارفه، وقد يسخر منها أو ينقضها .

9) يعتمد درويش في الديوان على موضعة تجاربه أي جعلها موضوعية، فلا يعبر عن مشاعره مباشرة وإنما يبحث عن معادل موضوعي لها من خلال ما هو موجود في التراث والأدب والتاريخ..؛ ويعد ها الأسلوب من أبرز الأساليب التي تتيح للشاعر قوة التعبير بالرموز، فضلا عما تمتاز به هذه الرموز من تكثيف زماني ومكاني .

وفي الأخير لا يمكننا إلا أن نسلم برأي الدكتور "عز الدين إسماعيل" الذي يرى أن « تشكيل الصورة الشعرة معضل ولا شك، وتشكيل القصيدة أكثر إعضالا، وما زلنا في حاجة إلى إضافات علمية تلقي مزيدا من الضوء على هذه العملية، لماذا نلجأ إلى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو؟ أي ماذا يدفعنا إلى هذه المغامرة، ولماذا نؤثر اللعب بالرموز دون الحقائق الواقعة ؟ وما المعايير التي نصدر عنها في خلق علاقات بذاتها بين هذه الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج إلى دراسات علمية يستضيء بها النقاد، فلسبب ما غير التأثير البلاغي نؤثر في الشعر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص بها، وهو سبب يرتبط بنا أكثر من الآخرين، ومن ثم

يمكن دائما استكشاف عناصر شخصية في صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية »[1].

وفي نهاية البحث نحمد الله تعالى الذي وفقنا على إتمام هذا العمل، كما نسأله العون والسداد في جميع أعمالنا والله ولي التوفيق.

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 139.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2001 م.

المصادر والمراجع العربية

- **إبراهيم محمود خليل**

1) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة على التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان . الأردن . ط1، 2003.

- **إحسان عباس**

2) فن الشعر، دار الثقافة، بيروت . لبنان . (د.ط)، (د.ت) .

- **أحمد الشايب**

3) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة . مصر . ط7، 1976.

4) أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية . مصر . ط10، 1994 .

- **أحمد عبد المعطي حجازي**

5) الديوان، دار العودة، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1973.

- **أحمد علي دهمان**

6) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس للدراسات وللترجمة والنشر، دمشق . سوريا . ط1، 1986.

- **أدونيس**

7) الآثار الكاملة، جزءان، دار العودة، بيروت . لبنان . ط1، 1971.

8) سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت . لبنان . ط1، 1985 .

- **أزراج عمر**

9) ديوان (وحرسني الظل)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1976 .

- **الآمدي** (**سيف الدين علي بن أبي علي بن محمد بن سالم التغلبي**)

10) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1965.

- **امرؤ القيس**

11) الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان . ط5، 2004.

- **أنطوان غطاس كرم**

12) الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1949 .

- **بشرى موسى صالح**

13) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان . ط1، 1994.

- **أبو بكر الصولي**

14) أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري، بيروت . لبنان . (د.ط)،(د.ت).

- **أبو تمام**

15) الديوان، شرح الصولي، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد . العراق .،ط1 1977.

- **تميم بن مقبل** (**بن أبيّ**) (يُجهل تاريخ مولده ووفاته)

16) الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1995.

- **جابر عصفور**

17) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان . ط3، 1992.

- **الجاحظ** (**أبو عثمان عمرو بن بحر**)

18) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1968.

19) الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة . مصر . (د.ط) 1965.

- **الجرجاني** (**علي بن عبد العزيز**)

20) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، (د.ط)، (د.ت).

- **جمال بدران**

21) محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1999.

- **جمال عبد الملك**

22) مسائل في الإبداع والتطور، دار الجيل، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1991.

- **جميل بثينة (جميل بن عبد الله بن مَعمَر)**

23) الديوان، دار بيروت، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1982 .

- **حازم القرطاجني**

24) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية . تونس ـ (د.ط)، 1966 .

- **أبو حيان التوحيدي**

25) الهوامل والشوامل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت).

- **رابح بوحوش**

26) اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار ـ عنابة ـ (د.ط)، (د.ت) .

- **رجاء عيد**

27) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأ المعارف، الإسكندرية ـ مصر ـ ط2، 1988.

- **ابن رشيق القيرواني**

28) العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ـ مصر ـ (د.ط)، (د.ت).

- **ابن الرومي**

29) الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان ـ ط2، 2002.

- **زكية خليفة مسعود**

30) الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، دار الكتب الوطنية، بنغازي ـ ليبيا ـ ط1، 1999.

- **ساسين عساف**

31) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان . ط1، 1982.

- **السعيد الورقي**

32) لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت . لبنان . ط3، 1984.

- **ابن سلام الجمحي**

33) طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1969.

- **سميح القاسم**

34) الديوان، دار العودة، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1973.

- **ابن سينا** (ت 427 هـ)

35) فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1953.

- **السيد قطب**

36) التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة . مصر . ط7، 1982.

- **الشماخ بن ضرار الذبياني**

37) الديوان، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف . مصر . (د.ط)، (د.ت).

- **شوقي ضيف**

38) العصر العباسي الثاني، دار المعارف . مصر . ط2، 1975 .

39) عصر الدول والأمارات، (الجزيرة العربية، العراق، إيران) دار المعارف . مصر . (د.ط)، (د.ت) .

- **ابن طباطبا**

40) عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1957.

- **أبو الطيب المتنبي**

41) الديوان، شرح البرقوقي، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت . لبنان . (د.ط)، (د.ت)

42) الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ضبط نصه وصححه: كمال طالب، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان . ط1، 1997.

- **عبد الإله الصائغ**

43) الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت . لبنان . ط1، 1999 .

- **عبد القادر القط**

44) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت . لبنان . ط2، 1981.

- **عبد الله حمادي**

45) ديوان تحزب العشق يا ليلى مع مقدمة عن لوازم الحداثة للقصيدة العمومية، دار البعث . الجزائر . ط1، 1982.

- **عبد المنعم الحنفي**

46) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة . مصر . ط2، 2000.

- **عبد المنعم تليمة**

47) مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت . لبنان . ط1، 1979.

- **عبد القاهر الجرجاني**

48) أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة . السعودية . ط1، 1991.

49) دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة . مصر . ط2، 1989.

- **عبد الوهاب البياتي**

50) تجربتي الشعرية، ملحق بالديوان، دار العودة، بيروت . لبان . (د.ط)، 1972، ص 73.

- **عدنان حسين قاسم**

51) التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا)، الدار العربية للنشر والتوزيع . مصر . (د.ط)، (د.ت).

- **عز الدين إسماعيل**

52) الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة . مصر . ط8، 2000.

53) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد . العراق . ط3، 1986.

54) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت . لبنان . ط3، 1981.

55) التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة . مصر . ط4، (د.ت).

- **علي البطل**

56) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، (دراسة في أصولها وتطوراتها) دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983.

- **علي عشري زايد**

57) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة . مصر . ط2، 1979.

- **عمر أحمد الزيجات**

58) الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان . الأردن . (د.ط)، (د.ت).

- **عنترة بن شداد**

59) الديوان، مطبعة الآداب، بيروت . لبنان . ط4، 1893.

- **أبو الفرج الأصفهاني**

60) الأغاني، تحقيق: لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر ودار الثقافة . تونس . ط1، 1983.

- **فهد ناصر عاشور**

61) التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان . ط1، 2004.

- **قدامة بن جعفر**

62) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان . (د.ط). (د.ت).

- **القزويني (أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود)**

63) الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) . مختصر تلخيص المفتاح .، دار الفكر العربي، بيروت . لبنان . ط1، 2000.

- **كثير بن عبد الرحمن (كثير عزة)**

64) الديوان، جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1971.

- **ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر)**

65) قصص الأنبياء، تحقيق: أحمد جاد، دار الغد الجديد، القاهرة . مصر . ط1، 2008.

- **لطفي عبد البديع**

66) التركيب اللغوي للأدب الحديث (بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا)، دار المريخ، الرياض . السعودية . (د.ط)، 1989.

- **مجدي وهبة**

67) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان . لبنان . 1974.

- **محمد الهادي الطرابلسي**

68) خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية . تونس . (د.ط)، 1981،

- **محمد زغلول سلام**

69) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى القرن العاشر، دار المعارف . مصر .(د.ط)، (د.ت).

- **محمد زكي العشماوي**

70) قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية . مصر. (د.ط)، 1970.

- **محمد غنيمي هلال**

71) النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1973.

- **محمد فتوح**

72) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر . القاهرة . ط2، 1978.

- **محمد علي كندي**

73) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت . لبنان . ط1، 2003.

- **محمد فكري الجزار**

74) الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة . مصر . ط2، 2002.

- **محمد محسن عبد الله**

75) الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة . مصر. (د.ط)، (د.ت) .

- **محمد مصطفى بدوي**

76) كولردج ، دار المعارف، القاهرة ـ مصر. (ط2)، 1988.

- **محمود درويش**

77) الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ـ العراق ـ ط2، 2000.

78) شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1791.

- **مدحت عبد الجبار**

79) الصورة الفنية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ (د.ط)، 1984.

- **المرزوقي (أحمد بن محمد بن الحسن)**

80) شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ـ مصر ـ ط1، 1951.

- **مشري بن خليفة**

81) القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ـ الجزائر ـ ط1، 2006.

- **مصطفى ناصف**

82) الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت ـ لبنان ـ ط3، 1983.

- **ابن المعتز**

83) الديوان، مطبعة الإقبال، بيروت ـ لبنان ـ (د.ط)، 1332هـ.

- **ابن منظور (محمد بن مكرم)**

84) لسان العرب، دار لسان العرب ـ بيروت ـ لبنان (د.ط)، (د.ت).

- **ناصر شبانة**

85) المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 2002.

- **نصرت عبد الرحمان**

86) في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان ـ الأردن ـ 1979.

- **يوسف الخال**

87) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1979.

المصادر والمراجع المترجمة

- **أرسطو** (384 . 322) ق.م

88) فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، . مصر. (د.ط)، (د.ت) .

89) كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة . مصر . ط2، 1962.

- **أستن وارين ورينيه وليك**

90) نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق . سوريا . (د.ط)، 1972.

- **بريلت**

91) التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد . العراق . (د.ط)، 1979.

- **بودلير**

92) أزهار الشر، ترجمة: محمد أمين حسونة، مطابع جريدة الصباح، القاهرة . مصر. (د.ط)، (د.ت) .

- **جان ستاروبنسكي**

93) النقد الأدبي، ترجمة: بدر الدين قاسم، مراجعة أنطوان المقدسي، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، دمشق . سوريا . (د.ط)، 1976.

- **ريتشاردز**

94) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان . (د.ط)، 1985.

- **سرينج فيليب**

95) الرموز في الفن (الأديان) الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق . سوريا . ط1، 1992.

- **غاستون باشلار**

96) جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان .(د.ط)، 1984.

- **فرويد**

97) تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف . مصر . (د.ط)، (د.ت).

- **فيكتور إيرليخ**

98) الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي الغربي، بيروت . لبنان . ط1، 2000.

- **نورمان فريدمان**

99) الصورة الفنية، تقديم وترجمة: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر . بغداد . (د.ط)، 1976.

المجلات والدوريات

100) سلسلة اللسانيات . تونس . عدد6، 1986.

101) مجلة القافلة، الظهران . السعودية . عدد5، مجلد 56، 2007.

102) مجلة بحوث، جامعة حلب . سوريا . ع9، 1986.

103) مجلة الأديب، بيروت . لبنان . عدد4، 1970.

104) مجلة فصول، القاهرة . مصر . عدد2، مجلد5، 1985.

المواقع الالكترونيـة

105) kihttp://ar.wikipedia.org/wi

106) http://www.mahmoudarwish.com

107) http://spal.yoo7.com/montada-f72/topic-t247.htm

108) http://www.jamaliya.com

فهرس الموضوعات